

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

Мультимодальная метафора в англоязычном кинотексте

Выпускная квалификационная работа
(магистерская диссертация)

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Коньшина Кира Андреевна,
обучающийся группы ЯОА 1601z

дата

подпись

подпись

Руководитель:
Шустрова Елизавета Владимировна,
д.ф.н., профессор, профессор
кафедры английского языка,
методики и переводоведения

подпись

Екатеринбург 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КИНОТЕКСТ И МЕТАФОРА: ПОНЯТИЯ, ОСОБЕННОСТИ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	6
1.1 Понятие текста и его виды.....	6
1.2 Понятие кинотекста как вида креолизованного текста, типы креолизации	8
1.3 Кинодискурса и кинотекст: их взаимосвязь и ключевые отличия	16
1.4 Виды метафор, их классификация и методы анализа	19
1.5 Понятие мультимодальности и мультимодальной метафоры	24
ГЛАВА 2. КОГНИТИВНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЛЬТИМОДАЛЬНЫХ МЕТАФОР В КИНОТЕКСТЕ	28
2.1 Природные образы в кинотекстах.....	29
2.2 Предметные образы в кинотекстах	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	62
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	69

ВВЕДЕНИЕ

В современной лингвистической науке все чаще встречаются исследования, основанные на новых коммуникативных теориях и реалиях. Это связано с развитием науки и техники, а в следствие с изменениями в культуре и искусстве, которые привели к новыми подходам и методам исследования в науке. Особый интерес для лингвистов, кроме изучения чисто вербальных текстов, таких как книг, представляют медиатексты, которые, помимо вербального компонента, обладают еще и невербальным.

Такие тексты, состоящие из нескольких компонентов и образующие некий бленд, находятся на стыке лингвистики и семиотики и называются креолизированными. К ним относится и кинотекст.

Актуальность исследования обусловлена тем, что оно ориентируется на современные подходы к изучению лингвистических явлений в рамках когнитивной лингвистики, теории дискурса и мультимодальности. Оно выделяет и систематизирует основные метафорические модели в новом поколении креолизированных текстов – в кинотекстах, не только вербальные образы, но и невербальные. Также отмечается наличие идиостиля автора и закономерности в выборе метафорических образов при рассмотрении кинотекстов одного и того же режиссера.

Данный подход к изучению кинотекстов зародился не так давно: одним из первых к этому вопросу подошел Ю. М. Лотман в 1970-х и его коллеги, которые занимались поэтикой и теорией кино, Ю.Г. Цивьян, Ю.Н. Тынянов, С.М. Эйзенштейн; работы Б.М. Эйхенбаума по киностилистике и Р. Барта по семиотике тоже внесли немалый вклад в развитие данного направления.

Ю.М. Лотман писал, что для понимания кино, как искусства, нужно знать его язык: «Кинематограф говорит и хочет быть понятым» [Лотман, 1973: 91]. Это приводит нас к теме, цели и задачам нашего исследования.

Объект исследования – мультимодальная метафора в англоязычном кинотексте.

Предметом нашего исследования является языковое и графическое оформление основных мультимодальных метафор в кинотекстах Р. Земекиса.

Цель исследования – описать особенности реализации метафор в кинотекстах, их значение и влияние на общий смысл и понимание.

Для достижения цели, были поставлены следующие **задачи**:

1. Представить определения понятий: креолизованный текст, кинотекст, метафора, мультимодальность.
2. Изучить методики метафорического моделирования и методы дискурсивного анализа.
3. Провести выборку, анализ и описать особенности функционирования метафор в выбранных кинотекстах.

Методологической базой послужили работы о кинотекстах отечественных ученых: Ю.М. Лотмана, Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, М.Б. Ворошиловой, работы о креолизованных текстах Е.Е. Анисимовой, Н.С. Валгиной, исследования дискурса А.П. Чудинова, Т.М. Николаевой и труды по метафорам Дж. Лакоффа, метафорам в графике Е.В. Шустровой и других.

В качестве основных в работе использованы описательный и сравнительный методы, реализованные через комплекс более частных методик и приемов анализа, таких как **методы** дискурсивного, компонентного, когнитивно-семантического анализа, методики метафорического моделирования.

Материалом практического исследования послужили фильмы Роберта Земекиса «Союзники», «Форрест Гамп», «Прогулка». Рассмотрено больше 60 образов. Выбор данных кинотекстов обусловлен тем, что в фильмах Земекиса представлены типичные для англоязычной лингвокультуры образы. Его работы также наполнены художественным, языковым и символическим многообразием.

Теоретическая значимость работы заключается в системном подходе к исследованию когнитивной лингвистики, креолизованных текстов и мультимодальных метафор, и вносит вклад в развитие анализа креолизованных текстов.

Проведенное исследование **практически значимо** и будет полезно при дальнейшем исследовании креолизованных текстов, в частности кинотекстов, для их анализа и более детального понимания. Оно может быть использовано для интерпретации как вербальных, так и невербальных художественных или других видов текстов, так как визуализация образов, их невербальное выражение помогает в изучении вербальных текстов, а также языка и лингвокультуры.

Научная новизна заключается в том, что ранее метафоры чаще всего отбирались из печатного текста и рассматривались с стилистической точки зрения. Представленная теоретико-методическая база позволяет рассмотреть метафоры с семиотической точки зрения, изучить их семантику, учитывая интертекстуальные, дискурсивные компоненты, и их влияние на смысл любого вида текста.

Апробация работы. Результаты исследования были отражены в опубликованных тезисах, и представлены в форме доклада на конференции «Актуальные проблемы лингвистики и методики» 12.04.2018.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. Во введении раскрывается актуальность темы, ее теоретическая и практическая значимость, формулируются цели и задачи. В первой главе рассматриваются теоретические аспекты процесса креолизации, дается определение и раскрываются особенности кинотекста, кинодискурса и их взаимодействие. Также рассмотрены понятие метафоры, мультимодальности и процессы метафоризации. Далее были изучены методы анализа метафор. Во второй главе был произведен практический анализ выбранного кинотекста. В заключении описываются полученные результаты, делаются окончательные выводы.

ГЛАВА 1. КИНОТЕКСТ И МЕТАФОРА: ПОНЯТИЯ, ОСОБЕННОСТИ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной главе рассмотрены основные аспекты и понятия, такие как: текст, креолизированный текст, кинотекст. Особенности их построения, виды и подходы к анализу.

1.1 Понятие текста и его виды

Прежде чем говорить о кинотексте, нам необходимо выяснить, что такое текст и почему кинотекст относят к этой же категории. Текст – противоречивое понятие, получившее большое количество определений, которые затрагивали разные его функциональные и формальные аспекты.

С точки зрения языкознания, сам по себе текст – это «последовательность вербальных знаков» [БЭС 1998: 507], а также место функционирования языковых единиц. Поскольку именно там слово обретает свою семантику, соответственно рассматривается текст как продукт речи, а, следовательно, является коммуникативной единицей.

Н.С. Валгина определяет текст как «объединенную по смыслу последовательность языковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность». Она так же отмечает, что это коммуникативная единица высшего уровня благодаря его смысловой завершенности [Валгина 2003: 7].

Еще одно определение дает нам Т.М. Николаева. Она определяет текст как «законченную последовательность предложений, связанных по смыслу в рамках общего замысла автора» [Николаева 1978: 6]. Текст воспринимается

как продукт языковой личности, который не возможен без акта познания [Тураева 1994: 106-107].

Таким образом, несмотря на вербальность, невозможно оставить без внимания тот факт, что текст также хранит в себе оттенок невербального поведения участников коммуникации. В процессе общения носители языка используют спонтанные речевые тексты. В этом тексте языковая личность, которая владеет системой языка, не только проявляет себя, но и представляет образ своего понимания мира. Н.С. Валгина отмечает, что для понимания текста адресату необходимо обладать неким коммуникативным фоном, т.е. общим фоном знаний, которые помогают в написании и интерпретации текста, основываясь на знании реалий и культуры [Валгина 2003: 8].

И.Р. Гальперин тоже выделял такие важные характеристики текста как целостность, связность, функциональность [Гальперин 1981: 17], но он приписывал это лишь письменным текстам. Однако, текст может быть зафиксирован не только в письменной форме, но и в устной.

С точки зрения психолингвистики текст рассматривается как сложное семантическое образование, обладающее цельностью, формальной связностью, семантической связностью, эмотивностью, т.е. отражением отношения автора, а также креолизованностью и прецедентностью. Под креолизованностью понимается содержание в тексте элементов других семиотических систем, а под прецедентностью наличие элементов предшествующих текстов. В основе психолингвистического подхода лежит текст как единица коммуникации. Тогда текст должен удовлетворять коммуникативные потребности и являться единицей для функционирования речевой деятельности.

Обращаясь к классификации текста, можем разделить его на основе стилистического и содержательного аспекта, на художественный и нехудожественный. Художественный текст, по мнению И.Я. Чернухиной, понимается как «эстетическое средство опосредованной коммуникации», целью которой является «изобразительно-выразительное раскрытие темы,

представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц», основной функцией которых является коммуникация [Чернухина 1986: 24].

Нехудожественные тексты – это научные труды, информационные сообщения, основанные на реальных событиях. Художественный текст выполняет эстетическую функцию, поливариантен и может изображать несуществующую реальность [Там же].

1.2 Понятие кинотекста как вида креолизованного текста, типы креолизации

Кинотекст – это связанное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [Слышкин, Ефремова 2004: 37].

Такое определение дают нам Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова и приводят ряд доказательств. Рассматривать кинотекст как последовательность кадров могут только специалисты, занимающиеся монтажом, в то время как для зрителя это способ проецирования киноплёнки на экране. Из этого мы видим, что один из главных условий кинотекста является наличие экрана, зафиксированность на каком-либо материальном носителе, которыми могут выступать киноплёнка на видеокассете, DVD и других цифровых носителях.

Иногда кинотекст может определяться как медиатекст. Этот подход не является до конца верным, но он указывает на необходимость учитывать сходный способ восприятия (аудиовизуальный) и способ предъявления реципиенту (экранный).

Невербальная сторона текста часто называется паралингвистической, так как она включает в себя паралингвистические средства. В письменном тексте это: шрифт, графические символы, курсив, подчеркивание, рисунки, съемы, таблицы, особая пунктуация и орфография, ширина полей, отступов и другие средства. Все эти средства могут обладать разными функциями: например, они могут добавлять акценты в мысли автора, иллюстрировать какие-либо явления, передавать особенности речи героев, использоваться для привлечения внимания. В случае, когда паралингвистические средства в тексте несут за собой определенное количество релевантной информации и являются частью плана содержания, такой текст называют паралингвистически активным. Один из видов таких текстов – текст креолизованный, который совмещает в себе вербальную и невербальную информацию. В данном случае паралингвистические средства чаще всего представляют собой изобразительные (иконические) средства.

Ю.А. Сорокин и Е.Ф. Тарасов также одними из первых определили, что «креолизованные тексты – это тексты, фактура которых, состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам)» [Сорокин, Тарасов 1990: 180].

Это понятие было дальше рассмотрено несколькими учеными, как например, Е.Е. Анисимовой, которая утверждает, что креолизованный текст – это «лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компонент образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 1992: 73].

Она так же отмечает, что вербальная часть и изобразительная, во-первых, дополняют друг друга, а во-вторых, зависят друг от друга. Поскольку изображение понятно без слов, а значит, может существовать независимо от вербалики. В большинстве случаев вербальный компонент дублирует или повторяет невербальный, но в некоторых вербальный помогает понять, дополнить коннотативное значение невербального.

В зависимости от степени участия изображения в креолизованном тексте, выделяют несколько видов текстов: с нулевой, частичной или полной креолизацией.

В текстах с нулевой креолизацией иконические знаки отсутствуют, не имеют значения и не участвуют в структуре текста. Если изображение функционирует независимо от вербальной стороны, то это текст с частичной креолизацией. В таком случае невербальный компонент повторяет или сопровождает вербальный и является второстепенным в структуре текста.

В текстах с полной креолизацией вербальные компоненты и изображение отсылают к друг другу, они взаимосвязаны, между ними возникают семантические отношения, и они не могут существовать независимо друг от друга.

По нашему мнению, кинотекст относится к текстам с полной креолизацией, однако, в отдельно взятых кадрах можно найти элементы частичной креолизации.

Например, Л. Бардин выделил четыре типа корреляции в тексте, в зависимости от «характера передаваемой информации», т.е. денотативной и коннотативной, где какой-то из компонентов (изобразительный или словесный) доминирует. Для нас важно отметить, что в одном и том же кинотексте можно встретить все четыре типа. 1) Изображение (денотат) + слово (денотат); 2) изображение (денотат) + слово (коннотат); 3) изображение (коннотат) + слово (денотат); 4) изображение (коннотат) + слово (коннотат) [Бардин 1975: 98 - 112].

Классификация отношений между изображением и словом В.В. Сазонова и К.Б. Шошникова близка к Л. Бардину. Они так же выделили четыре типа: воспроизведение, дополнение, противопоставление, выделение. В первом случае, при воспроизведении, все признаки и свойства совпадают, при дополнении они не совпадают, но расширяют значения друг друга, в третьем случае не совпадают, противопоставляют друг друга, при выделении

изображение выделяет, конкретизирует часть сказанного [Сазонов, Шошников, 1975: 978-379].

Еще одной проблемой в процессе креолизации является процесс восприятия и понимания. Л.В. Головина утверждает, что изображение ограничивает восприятие текста, а также сужает его концептуальное поле, при этом интерпретировать текст сложнее [Головина 1986: 73].

Эстетическую, информативную и техническую функции креолизованного текста выполняют именно невербальные компоненты. Они организуют визуальное восприятие, передают содержание текста, и выражают художественный замысел автора [Козлов 2002: 71]. В кинотексте они выражены во внешности, одежде, предметах, пейзажах, жестах, мимике и т.д.

Вербальная, она же лингвистическая составляющая кинотекста предстает в двух формах: письменной (титры, надписи, названия улиц, плакаты, письма и т.д.) и устной (речь актеров, закадровый текст, песни и т.д.), выраженных с помощью слов естественного языка. Вербальные знаки могут резюмировать ситуацию или сообщать об изменении времени и места действия.

Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова представляют нам данную таблицу, которая классифицирует все имеющиеся знаки кинотекста [Слышкин, Ефремова 2004: 23].

Знаки кинотекста	Лингвистические	Нелингвистические
Звуковые	Речь персонажей, закадровая речь, песни.	Естественные шумы. Технические шумы, музыка.
Визуальные	Титры инициальные, финальные и внутри текстовые, надписи как часть интерьера или реквизита.	Образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты.

В определении были упомянуты кинематографические коды, с помощью которых создается кинотекст. К ним относятся: ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж.

В кино зачастую чувства и эмоции, как например, головокружение, размышление, удовольствие, боль, любовь, ненависть могут выражаться невербально. К невербалике так же относят естественные шумы, музыку, паралингвистические и экстралингвистические характеристики звучащей речи.

Еще одной особенностью кинотекста является его многократная семиотическая трансформация. Кинотекст основывается на авторском литературном сценарии. Это может быть произведение художественной литературы, но в таком случае мы будем говорить об экранизации, т.е. о переводе художественного произведения словесного языка на экранный [Слышкин, Ефремова 2004: 29].

Кинематограф по своей природе – это рассказ, повествование. Поскольку, в основе любого повествования лежит коммуникация, то он, по мнению Ю.М. Лотмана, подразумевает следующее:

- передающего информацию, т.е. адресанта;
- принимающего информацию, т.е. адресата;
- канал связи между ними, в качестве которого могут быть естественный язык, система обычаев, нормы искусства и другие;
- сообщение, т.е. текст [Лотман 1973: 48].

Так же Ю.М. Лотман утверждал, что рассказ в данном случае состоит из иконических знаков, последовательно связанных между собой. А киноповествование – это повествование средствами кино [Лотман 1973: 89].

Он так же указывает, что в кинотексте присутствует несколько типов повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое), но иногда один из них может отсутствовать, что может, как облегчить, так и усложнить понимание [Лотман 1973: 89].

Каждый кинофильм принадлежит той или иной эпохе, повествует о событиях в рамках той или иной культуры и передает свое сообщение через киноязык, в основе которого лежит восприятие мира получателя [Лотман 1973: 89].

С детства, книги формируют у человека не только способность читать, но и навыки анализа, абстрактного и критического мышления и многое другое. Однако, далеко не все читающие обладают этими способностями и навыками. По словам Р. Барта, неверно полагать, что язык в полной мере отражает реальность и сам по себе нейтрален по отношению к коммуникации, выступая лишь посредником [Барт 1989: 379]. В свою очередь, У. Эко продолжая эту мысль, указывает, что язык отражает не внешнюю реальность, а внутреннюю, языковую, дискурсивную и субъективную [Эко 1989: 5-14].

В кинотексте же язык выражен вербально, а значит адресат, просматривая кино, как бы читает книгу, что развивает вышеуказанные способности, но он в то же время и невербален, что дополняет язык и помогает зрителям/читателям еще лучше понимать кино и язык, но и способы мышления при этом немного меняются. Таким образом, продолжая развивать навыки анализа, критического и абстрактного мышления, кинотекст пользуется своим новым, уникальным неестественным языком.

Этот язык имеет свой синтаксис и грамматику. Кинофильм распадается на кадры, соединенные в ходе монтажа. Это доказывает дискретность кинотекста в целом, а структурно значимой единицей является кадр, как "основной носитель значений киноязыка" [Лотман 1973: 309]. Кадр – мельчайший изобразительный элемент на пленке и сегмент фильма во времени и пространстве [Лотман, Цивьян, 1994: 72].

Монтаж кадров функционально напоминает соединение морфем в слова, а слова в предложения [Лотман 1973: 343-344]. Б.М. Эйхенбаум называет монтаж синтаксисом фильма [Эйхенбаум, 2001: 26].

Ю.М. Лотман близко подходит к определению киноязыка, хотя четко его не формулирует. Киноязык – это система знаков иконических и условных.

Киноязык – это, конечно, не естественный язык, но он выполняет самую важную – коммуникативную функцию, так как передает информацию. При этом знаки, содержат в себе образы, которые в свою очередь эмоционально влияют на адресата, и перерабатывается сознанием гораздо проще и быстрее, не требуя интеллектуального напряжения [Корда 2013: 19].

Итак, зная, что у кино есть свой собственный язык, мельчайшей структурной единицей которого является кадр, ученые также рассматривают вопрос об определении кинолексики и кинограмматики. Важным элементом грамматики кино, по мнению Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, является причинно-следственная связь между двумя кадрами. Случаи, когда причинно-следственная связь кадров каким-либо образом усложняется, в основе своей все же имеют эту простую модель отношений: «причина — следствие» [Лотман, Цивьян, 1994: 161].

М.Б. Ворошилова, в одной статье доказывает это, ссылаясь на Ю.Н. Тынянова, который относил к кинолексике фигуры киноязыка: киноэпитеты, кинометонимии и др. а под кинограмматикой понимал правила построения, следования кадра, то есть все возможные наплывы, ракурсы, диафрагмы, а также временные и смысловые отношения. Одним словом, все то, что придает картинке определенное значение [Ворошилова 2007: 106].

Наравне с Ю.Н. Тыняновым, Б.М. Эйхенбаум, под киносинтаксисом понимал кинофразы, монтаж кинопериодов, а под киносемантикой метафоры и другие семантические приемы. Кинофраза – это смысловая единица, образующаяся по средствам монтажа. Кинофраза создает акценты в фильме. Эти акценты Б.М. Эйхенбаум называет подлежащим и сказуемым кинофразы, а создаются они крупным и первым планом [Эйхенбаум, 2001: 29-30].

Им было выделено два типа кинофраз: регрессивные и прогрессивные. Первый тип заключается в постепенной смене крупных планов, образуя как бы «перечисление», затем показывается общий план. В этом типе большое внимание уделяется киносемантике, символике, так как любой предмет, попавший в крупный план, должен обладать неким переносным значением,

дополнительным смыслом. Прогрессивный тип сначала представляет общий план, а затем акцентирует внимание зрителя на деталях. Регрессивный тип условно можно назвать «загадкой», в нем зрителю приходится догадываться, в то время как второй типа не оставляет пробелов в понимании. Сравнивая с традиционным текстом, первый тип похож на описание, а второй на повествование [Эйхенбаум, 2001: 31].

Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян выделили несколько уровней повествования, наивысший из которых — сверхфразовый. На этом уровне кинофразы вступают в «структурные соотношения параллелизма, противопоставления, контраста, отождествления, в результате чего возникают дополнительные смыслы» [Лотман, Цивьян, 1994: 167].

Основной проблемой киносинтаксиса является соединение этих кинофраз в рамках кинопериодов. Кинопериод Эйхенбаум определяет, как совокупность кинофраз, связанных между собой по смыслу. Этой проблемой занимается, конечно, монтаж, но перед режиссером встает вопрос об использовании каких-либо стилистических средств и приемов для их связи, а также мотивировка этих переходов. Как правило, монтаж кинопериодов строится на «заменах», пересечении двух разных сюжетных линий, двух кинопериодов, которые происходят параллельно и сменяются друг другом. Момент, когда необходимо прервать кинопериод должен быть мотивирован, то есть конечная точка одного кинопериода и начальная точка другого должны быть ассоциативно связаны между собой. Чаще всего для связи используют контраст, совпадение, сравнение или просто текстовые надписи [Эйхенбаум, 2001: 33].

Стоит отметить, что в отличие от художественного текста, кинотекст всегда является результатом коллектива авторов с четкой функциональной дифференциацией: сценарист, костюмер, актер, композитор, режиссер и т.д. [Слышкин, Ефремова 2004: 25-26].

Перед учеными так же встает вопрос о классификации кинотекстов. Одна из таких классификаций представлена в работе Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, которые выделяют классы на основе общетекстовых признаков:

1. По адресату:
 - А) по возрастному признаку: детский – семейный – взрослый;
 - Б) по степени закрытости: массовый – элитарный;
2. По адресанту: профессиональный – любительский;
3. По степени оригинальности сценария: оригинальный – переработка (экранизация, ремейк) – развитие (сиквел, приквел, сайдквел);
4. По жанру. Количество жанров постоянно увеличивается.
5. По ценности для лингвокультурного общества: прецедентный – непрецедентный [Слышкин, Ефремова, 2004: 42-44].

Прецедентный текст – это текст, значимый для той или иной личности в познавательном или эмоциональном отношениях. Тексты, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные широкому окружению; тексты, обращение к которым возобновляется в дискурсе данной языковой личности [Караулов 1987: 216]. В нашем случае – это кинотексты, который могут стать прецедентными. Так, например, кинофильм Форрест Гамп, уже стал прецедентным. Цитаты, звучащие в этом фильме, такие как «*Run, Forrest, run!*», «*Life is like a box of chocolates, you never know what you gonna get*» уже в речи не только у носителей английского языка, но и в других лингвокультурах.

1.3 Кинодискурс и кинотекст: их взаимосвязь и ключевые отличия

Затронув прецедентность, мы не можем не затронуть вопрос кинодискурса. Понятия кинотекст и кинодискурс очень близки друг к другу, однако кинодискурс, все же, шире и имеет дело с концептами. Проблемой разделения этих понятий занимается М.А.Самкова в своей статье «кинотекст

и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий» и предлагает нам следующую схему:



М.А. Самкова приходит к выводу, что кинодискурс включает в себя кинотекст, кинофильм, его интерпретацию, а также корреляции с другими видами искусства, например, литература, театр, и с интерактивными системами – телевизионными сериалами, компьютерными играми [Самкова, 2011: 135-137].

Исходя из ее исследования, мы видим, что в кинотекст включены только узкие экстралингвистические факторы, а в кинодискурс более широкие: факторы культурно-идеологической среды, в которой протекает коммуникация.

В свою очередь А.Н. Зарецкая включает в кинодискурс аудиовизуальность, интертекстуальность, креолизованность, целостность, членимость, модальность, информативность, перспекцию, ретроспекцию и прагматическую направленность, а также прецедентные дискурсы (другие фильмы того же жанра, режиссера, книги) [Зарецкая, 2010: 8]. С.С. Назмутдинова отмечает, что кинодискурс протекает в меязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка [Назмутдинова, 2008: 7].

Стоит отметить, что отдельные элементы кинотекста, как например фраза, сказанная героем, при рассмотрении кинодискурса, могут становиться прецедентными и закрепляться в сознании в виде концептов [Слышкин, Ефремова, 2004: 52].

Однако, западные лингвисты, такие как М. Дайнел, С. Козлофф, К. Ричардсон, Д. Кулпепер, К. Бубел, А. Шпиц, П. Кваглио, склонны различать кинодискурс, кинодиалог и дискурс кинофильма. Последний определяют как совокупность вербальных и невербальных компонентов речи, их взаимодействие, а в кинодискурс включают приемы, которые выходят за рамки лингвистики.

Гораздо интереснее для нашего исследования понятие кинодиалог, который определяют как смысловую завершенную вербальную коммуникацию в кинотексте, которая может сопровождаться аудиовизуальным рядом. Современные кинотексты должны соответствовать коммуникативной и культурной реальности, а кинодиалоги речевым нормам, принятым современными носителями языка. Таким образом, зрители воспринимают кинодиалог как реальный разговор. Ему присущи такие характеристики как четкость, полнота информации, большое количество языковых приемов, статичность. [Духовная, 2014: 22-23]. В кинодискурс также может проникать дискурс повседневной живой речи, и с помощью речевого поведения отражать тот или иной исторический или культурный период.

Мы считаем важным заметить еще, что в рамках кинодискурса с помощью кинодиалога может раскрываться любой другой дискурс, например, политический, ситуативный, любовный. В нашем случае этот дискурс обусловлен жанром кинотекста. Так, например, в мелодраме может проявляться дискурс любви или дружбы, в исторической драме военный дискурс или политический.

1.4 Виды метафор, их классификация и методы анализа

В настоящее время в лингвистической науке прослеживается четкая тенденция интерпретировать метафору на основе когнитивного подхода, который, в свою очередь, получил широкое распространение: для него характерно принципиально новое рассмотрение системы процессов метафоризации.

Три десятилетия назад в центре внимания лингвистики оказались когнитивные структуры и механизмы оперирования ими [Будаев 2007: 16]. Впоследствии этот процесс стал называться когнитивной революцией, когнитивным поворотом, приведшего к возникновению когнитивного направления, целью которого является исследование как процессы восприятия, категоризации, классификации и осмысления мира [Болдырев 2001: 8], так и системы репрезентации и хранения знаний [Кубрякова 1994: 34].

Когнитивная лингвистика – направление, изучающее язык как «общий когнитивный механизм» [Демьянков 1994: 19] и когницию «в ее языковом отражении» [Рудакова 2002: 10]. Суть когнитивного подхода заключается в исследовании ментальных процессов и деятельности человека.

В современной лингвистической науке все больше внимания уделяется изучению метафор, процессов метафоризации, способах ее идентификации, а также подходов к ее анализу. Одними из основоположников теории метафоры, были Дж. Лакофф и М. Джонсон, которые определили, что метфора – это когнитивный механизм, наложение нескольких областей в концептосфере, и «бленд» образовавшийся в результате [Лакофф, Джонсон 1990: 387].

Концептуальная метафора в системах языка и текста реализуется через лексические метафоры, которые являются объектом исследования в лексикологии и стилистике как средство словесной образности. Традиционное определение в этом аспекте метафоры звучит следующим образом: метафора – это перенос названия с одного предмета на другой на основании их сходства [Розенталь, Голуб, Теленкова 2010: 32]. При метафорическом переносе

меняется предмет, но само представление или понятие, ранее закрепленное за другим предметом, не меняется целиком. Какой-либо признак первоначального представления или понятия обязательно остается.

Концептуальная метафора может быть представлена как единство нескольких метафорических моделей, в свою очередь, являющихся лингвокогнитивным объединением ментальной схемы и ее репрезентаций в языке – лексических метафор.

Ключевой особенностью всех метафор является то, что они основаны на жизненном, физическом или культурном опыте человека, поэтому метафору рассматривают вместе с процессами мышления и восприятия, как уникальное языковое явление.

Как отмечал Дж. Джейнс, «абстрактные концепты формируются с помощью конкретных метафор» [Jaynes 1976: 50], но большинство людей не осознает метафоричности многих слов. Многие слова являются стертыми метафорами – теми, чье метафорическое переносное значение с течением времени и развитием языковой системы стало прямым. Эта идея также метафорично отражена у Джейнса – все это «слова, обозначающие абстрактные понятия, как древние монеты, чье изображение стерлось от частого использования» [Jaynes 1976: 51].

В когнитивном подходе к метафоре рассматриваются несколько классификаций метафор.

Н.Д. Арутюнова, опираясь на функциональную структуру, выделяет: номинативную, образную, когнитивную и генерализирующую (как конечный результат когнитивной метафоры) метафоры [Арутюнова 1990: 146].

Некоторые исследователи выделяют концептуальную метафору в целом как отдельный подтип [Арутюнова 1990: 151], однако этот вопрос является спорным, поскольку концептуальная метафора является основанием для метафор всех типов, поскольку отражает одну из ее неотъемлемых сущностей. Концептуальные метафоры моделируют человеческие ментальные процессы, давая возможность выразить новые абстрактные (зачастую сложные для

понимания) концепты в более адекватной для нас форме. Именно это объясняет присутствие метафоры в концептуальной системе. Поэтому в данном исследовании мы будем придерживаться позиции, что когнитивный аспект присущ всем видам метафоры без исключения.

Согласно классификации М.В.Никитина [Никитин 1997: 67], когнитивная метафора подразделяется на онтологическую и синестезическую. В свою очередь, онтологические метафоры могут быть разделены на прямые и транспонированные.

Онтологическая метафора раскрывает некое существенное сходство между объектами сравнения, и в зависимости от того, называет ли она некий признак, присущий объекту изначально, либо признак, появляющийся в описании его взаимоотношений с другими объектами, подразделяется на прямую и транспонированную.

В отличие от онтологических метафор, синестезические не связаны с признаками, изначально присущими объектам и предметам действительности. Они отражают особенности восприятия сопоставляемых предметов пишущим, говорящим или слушающим.

Следует выделить следующую классификацию метафор, основанную на их способности порождать аналогии и ассоциации между различными системами понятий [Lakoff, Johnson 2003: 177]:

1. Структурные метафоры, чье назначение – концептуализация отдельных областей путем наслоения на них структуры другой области.
2. Онтологические метафоры, чье назначение – категоризация абстрактных сущностей путем очерчивания их границ в пространстве.
3. Ориентационные метафоры, структурирующие несколько областей с целью создания общей для них системы концептуализации; из названия вытекает принцип выделения этого класса – данные метафоры связаны с ориентацией в пространстве: с оппозициями типа «вверх-вниз», «внутри-снаружи», «глубокий-мелкий» и др [Lakoff, Johnson 2003: 177].

В типологии В.Г. Гака существует следующая классификация: полный метафорический перенос – двусторонняя метафора (голова-котелок), односторонняя семасиологическая метафора (ножка стула), односторонняя ономасиологическая метафора (волынить); частичный метафорический перенос (зубец вилки) [Гак 1988: 13].

Также выделяются такие виды метафоры, как метафора гиперболическая (основанная на гиперболическом преувеличении качества или признака); метафора лексическая (метафора стертая – следует отличать от конкретного лексического воплощения концептуальной метафоры, упомянутого выше). Лексическая метафора в данном случае являет собой значение слова или выражения, которое первоначально возникло путем метафоричного переноса.

В.П. Москвин выделяет структурную, семантическую и функциональную классификации метафор [Москвин 2006: 112].

В основе структурной классификации лежит рассмотрение определенной лексико-грамматической конструкции как внешней структуры метафоры. Исходя из этого, выделяются словесные и фразовые метафоры. Словесные метафоры подразделяются по своей принадлежности к конкретной части речи: субстантивные, адъективные, глагольные и наречные. По количеству единиц, передающих метафорический образ концепта, различают:

- 1) простую метафору, в которой план выражения представлен одним словом;
- 2) развернутую метафору, представляющую собой метафорическую цепочку, в которой носителем метафорического образа является группа тематически и лексически связанных единиц в пределах предложения, абзаца или целого текста [Чудинов 2001: 115].

Семантическая классификация опирается на особенности плана содержания, которые заключаются в их смысловой двуплановости (одновременное указание на основной и вспомогательный субъект), т.е.

наличии вспомогательного субъекта сравнения. С семантической точки зрения метафоры принято подразделять на:

1) антропоцентрические или олицетворение (по вспомогательному субъекту сравнения);

2) по степени целостности внутренней формы метафор: образные метафоры (общепринятые в поэзии) и индивидуально-авторские, стертые метафоры и мертвые метафоры;

3) по принадлежности вспомогательного субъекта к системе терминов той или иной отрасли: медицинские, спортивные, военные, технические, азартные, биологические и др. [Чудинов 2001: 115].

Функциональная классификация метафоры в качестве основы использует функциональные характеристики:

1) номинативная метафора – используется для обозначения объекта, еще не имеющего собственного наименования;

2) декоративная метафора служит средством украшения речи;

3) оценочная метафора, характерная для газетных и разговорных метафор;

4) пояснительная метафора, характерная для научного дискурса.

Обращаясь к вопросу идентификации метафоры в тексте, необходимо понимать, что концепты в этой самой метафоре не существуют отдельно, а являются ее языковыми инвариантами, представляющими метафорическую мысль или идею в дискурсе. Концептуальные соответствия могут быть обнаружены с помощью открытого сопоставления и проведения аналогий [Steen 2007: 253].

У метафоры выделяют две концептуальные области: сфера-источник и сфера-мишень, сама же метафора возникает в процессе метафоризации, при наложении или проекции одной сферы на другую. Сфера-источник – это исходная, основа для моделирования сферы-мишени.

1.5 Понятие мультимодальности и мультимодальной метафоры

В последнее время источники поиска метафор заметно расширились благодаря корпусным исследованиям, а также исследованиям различных видов дискурса и поликодовых (креолизованных) текстах, которые еще называют мультимодальными. Однако, мультимодальность понятие очень близкое к понятию мультимедийность, поскольку имеет дело с описанием формирования значений через модусы (многочисленных семиотических средств) и социокультурных феноменов, связанных с ними [Хутыз 2016: 92]. Многие продукты современной культуры – это мультимодальные и мультимедийные тексты, которые состоят из разных коммуникативных каналов (визуальные, аудиальные и др.) и модусов (изображение, письмо, речь и др.) [Там же].

Любой дискурс может быть мультимодален. Письменный дискурс сочетает в себе различные визуальные и пространственные особенности, такие как: оформление, пробелы, деление на абзацы, расположение, особая орфография и др. Наиболее ярким примером такого дискурса может служить печатная реклама, где сочетаются и визуальные, и текстовые образы [Хутыз, Духовная 2018: 390].

При анализе дискурса и мультимодальных текстов учитывают традиции передачи информации в обществе, его социокультурную репрезентацию, например, идеи, верования, мировоззрения, нормы, ценности и т.д.

Коммуникация по своей природе мультимодальна, поскольку при общении мы используем разные каналы (слуховой, визуальный). И.П.Хутыз понимает мультимодальность дискурса как «одновременное взаимодействие различных семиотических систем, транслирующих информацию с учетом коммуникативных традиций общества.» [Хутыз 2016: 92].

На ряду с мультимодальными текстами выделяют мультимодальные метафоры. В рамках когнитивной лингвистики метафора считается компонентом мышления, а значит может быть выражена с помощью разных кодов: жесты, музыка, мимика, визуальные образы и др. [Langacker 1987].

Так, например, А. Ченки [Cienki 2010], рассматривая метафорическую природу жестов, утверждал, что без дополнительной экстралингвистической информации большая часть информации может быть потеряна [Алексеева 2013: 59-60]. В результате исследования было доказано, что метафоры в жестах создают образы-схемы, которые не противоречат метафорическим моделям, согласно теории концептуальной метафоры.

Мультимодальные метафоры – это вид метафор, у которой сфера-источник и сфера-мишень представлены разными способами, например, устно и письменно, вербально и визуально, с помощью изображения или языка [Бисерова, Мишлантова 2016: 152].

Процессы корреляции в мультимодальных метафорах подразделяют на несколько видов: 1) параллельный, когда содержание визуального и языковой составляющей полностью совпадают; 2) дополняющий, когда один компонент (изображение или текст) превалирует над другим; 3) интерпретативный (объясняющий), когда компоненты существуют независимо друг от друга и не связаны по смыслу [Бисерова, Мишлантова 2016: 153].

В ходе исследования теоретических источников, нами были сделаны следующие выводы:

- Кинотекст – это связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями;
- одной проблемой в процессе креолизации является процесс восприятия и понимания. Некоторые ученые утверждают, что изображение ограничивает восприятие текста, а также сужает его концептуальное поле, при этом интерпретировать текст сложнее,

другие, наоборот, полагают, что без дополнительной экстралингвистической информации большая часть вербальной информации может быть потеряна;

- кинодискурс включает в себя аудиовизуальность, интертекстуальность, креолизованность, целостность, членимость, модальность, информативность, перспекцию, ретроспекцию и прагматическую направленность, а также прецедентные дискурсы (другие фильмы того же жанра, режиссера, книги). Более того в рамках кинодискурса рассматривают кинодиалог, который определяют как смысловую завершённую вербальную коммуникацию в кинотексте, которая может сопровождаться аудиовизуальным рядом. Современные киинотексты должны соответствовать коммуникативной и культурной реальности, а кинодиалоги речевым нормам, принятым современными носителями языка. Таким образом, зрители воспринимают кинодиалог как реальный разговор;
- концептуальная метафора может быть представлена как единство нескольких метафорических моделей, в свою очередь, являющихся лингвокогнитивным объединением ментальной схемы и ее репрезентаций в языке – лексических метафор. Ключевой особенностью всех метафор является то, что они основаны на жизненном, физическом или культурном опыте человека, поэтому метафору рассматривают вместе с процессами мышления и восприятия, как уникальное языковое явление;
- мультимодальность понятие очень близкое к понятию мультимедийность, поскольку имеет дело с описанием формирования значений через модусы (многочисленных семиотических средств) и социокультурных феноменов, связанных с ними.

- При анализе дискурса и мультимодальных текстов учитывают традиции передачи информации в обществе, его социокультурную репрезентацию, например, идеи, верования, мировоззрения, нормы, ценности и т.д., таким образом мультимодальность дискурса - одновременное взаимодействие различных семиотических систем, транслирующих информацию с учетом коммуникативных традиций общества;
- Мультимодальные метафоры – это вид метафор, у которой сфера-источник и сфера-мишень представлены разными способами, например, устно и письменно, вербально и визуально, с помощью изображения или языка.

ГЛАВА 2. КОГНИТИВНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЛЬТИМОДАЛЬНЫХ МЕТАФОР В КИНОТЕКСТЕ

В данной главе будут описаны и проанализированы образы, отобранные способ сплошной выборки. Все образы поделены на подгруппы, а также выделены основные метафорические модели.

В современном мире кинофильмы являются не просто жанром или подвидом изобразительного искусства, на сегодняшний день это полноценная, независимая форма искусства, имеющая свои собственные виды, жанры, законы и способы художественного разнообразия. Кинематограф, как и любой вид искусства, подвержен анализу, а значит имеются необходимые методы для его проведения. Для лингвистов кинофильм предстает в особой форме кинотекстов, которые богаты как визуальными, так и вербальными знаками, которые можно подвергнуть анализу.

При создании любого художественного произведения его автор использует огромное множество различных художественных средств из своего арсенала. У каждого автора свои предпочтения, свои стилистические приемы, уникальные формы и методы создания своего произведения.

Анализируя художественное произведение с точки зрения лингвистики нам необходимо обратиться к понятию авторского идиостиля. По Виноградову, «стиль писателя — это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» [Виноградов 1961: 85]. Также, по его словам, «понятие стиля является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной системе средств выражения и изображения, выразительности и изобразительности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам» [Виноградов 1961: 8]. По мнению В.В. Леденевой, идиостиль обнаруживает себя в результате

текстопорождающей и эстетической деятельности языковой личности, поэтому он прежде всего отражается в интеграции предпочтительных тем, жанров, средств и приемов, необходимых для построения текста и передачи как информативных, так и эмотивно-экспрессивных компонентов [Цит. по: Лебедева 2015: 63]. В данном случае необходимо отметить, что идиостиль тесно связан с предпочтениями и языковой личностью автора.

Изучая кинотексты Р. Земекиса, отмечается широкое использование метафор, создающих определенные метафорические образы. Для их анализа был применен когнитивно-семантический метод, для получения более полной информации, понимания авторской идеи и его языковой картины мира.

В данном исследовании были изучены кинотексты «Форрест Гамп», «Союзники», «Прогулка». Все полученные метафорические образы можно условно поделить на несколько групп: образы природы, которые включают в себя животных, растений, цветов и другие проявления природы, предметные образы.

2.1 Природные образы в кинотекстах

Первая группа образов – природные образы, представляет собой несколько метафорических моделей. Так, например, ЖЕНЩИНА – ЭТО ПТИЦА. В фильме «Союзники» водитель говорит герою на французском «*chercher le colibri*», что переводится как «*ищите колибри*». Зайдя в здание, он видит женщину, сидящую спиной, но на стуле висит ее платок, на котором изображена птица, и зритель, даже не зная как выглядит колибри, сразу понимает, что это именно она (см. рис.1). Образ колибри – образ очень красивой птицы небольших размеров, а перенося его на женщину, она еще и очень хрупкая, женственная. В английском языке колибри – *hummingbird*. Разберем данную лексическую единицу подробнее. *Hummingbird* – очень маленькая тропическая птица с ярким окрасом, чьи крылья двигаются очень

быстро. *Humming* или инфинитив *hum* значит: 1) издавать продолжительный низкий звук; 2) петь не открывая рта; 3) занятой, полон дел и воодушевления, звуков или голосов, 4) невнятное смешение голосов и звуков. Везде сохраняется лексема звука или голоса. Героиня фильма действительно представлена очень красивой, легкой, небольшой, активной и свободолюбивой, независимой женщиной, однако, ее голос в данном случае относится не к ее тембру или ее вокальным данным, здесь идет отсылка ее прекрасному владению французским языком. Дальше этот образ не оставляет героиню. Находясь дома, она носит длинный халат в пол, она его не завязывает, и при ходьбе он развивается, напоминая крылья птицы, а сама она как будто летит (см. рис.2,3). В данном случае метафорический образ птицы главной героини представлен и подтвержден вербально.

В кинофильме «Форрест Гамп» в жизни главного героя присутствуют две женщины, которые влияют на его жизнь: его мама и подруга Дженни. Поскольку фильм начинается с рассказа о его детстве, то, разумеется, в начале предстает образ его матери. Она всегда носит платья цветочной расцветки, шляпы и ювелирные украшения. Как видно на рис.4 и 5 у нее серьги в форме перьев. *Feather* – 1) легкая, мягкая составляющая покрытия птицы; 2) вид, черта характера, натура; 3) что-то очень легкое, маленькое или примитивное. Словарь также дает несколько выражений и фразеологизмов со словом *feather*, например, *feather into* – решительно атаковать (человека, задание или проблему); *a feather in one's cap* – достижение достойное похвалы, почет, честь; *birds of a feather* – используется, когда люди имеют похожие убеждения, отношение к чему-либо; *in fine/high feather* – в хорошей форме; *ruffle someone's feathers* – раздражать кого-то, расстраивать, злить; *smooth one's ruffled feathers* – успокоиться восстановиться.

Женщина на первый взгляд не выглядит очень легкой и мягкой, но она в то же время представляется сильной, уверенной в себе, которая уже достигла в жизни всего необходимого, она вырастила сына, хотя он не очень здоров психически. Она сохранила свое достоинство, свою форму и физическую, и

психологическую, ведь растить такого ребенка ей было нелегко. В некоторые моменты жизни ей приходилось быть жесткой и твердо стоять на своем, как например, когда она устраивала Форреста в школу для обычных детей, а не больных. Но даже когда ей говорили, что ее сын особенный и его интеллект ниже среднего, она сохраняла спокойствие и делала все для того, чтобы он мог получить образование.

Это не единственный образ птицы и не единственное перо в фильме. Фильм начинается и заканчивается летящим пером в небе. В начале оно опускается вниз на землю, а в конце наоборот поднимается вверх. В данном случае – это пример пространственной метафоры «верх-низ», описанной еще Лакоффом и Джонсоном. Опускаясь вниз на землю, мы понимаем, что перо идет как бы с небес, сверху, с неба. Помимо птиц, в мировой культуре и религии считается, что у ангелов тоже есть крылья, покрытые перьями. Согласно словарю, *angel* – 1) дух, слуга Бога, часто представляется одетым в белое, имеет крылья; 2) кто-то очень добрый, хороший или очень красивый. Однако, в данном случае образ ангела принадлежит скорее не матери Форреста, а его подруге, в дальнейшем жене, Дженни.

Когда герой впервые встречает ее, они еще совсем дети, едут в автобусе в школу. Как видно на рис.6, Дженни одета в белое платье, а Форрест за кадром говорит: «*I've never seen so beautiful in my life*». Визуальный образ в точности совпадает с вербальным. Для героя Дженни – это ангел. Стоит также упомянуть выражение *guardian angel* – дух, который защищает человека или место, особенно когда кто-то в беде. Для Форреста Дженни как раз такой ангел, которая охраняет его, показывает ему путь. При первой встрече она предложила ему сесть рядом с ним, в то время, когда все отказывались. Позднее, когда он уходит на войну, он спасается и выживает, потому что вспоминает ее слова: «*run, Forrest, run!*», эти же слова помогали ему набираться сил и уверенности в себе и убегать от хулиганов, которые издевались над ним. Более того, это имело положительные последствия, он научился быстро бегать, попал в футбольную команду, поступил в колледж и

был достаточно успешным игроком за счет этого. Именно слова Дженни вдохновили его и помогли встать на «путь истинный».

Сама Дженни видит себя, конечно, не ангелом, она мечтает стать птицей, что возвращает нас к метафорическому образу ЖЕНЩИНА – ЭТО ПТИЦА. Сама она говорит: «*Dear God, make me a bird, so I could fly far, far away*». И она летала, в жизни она металась из стороны в сторону, она пела в баре, хотела стать певицей, потом она поддалась движению хиппи, после связалась с наркотиками. Кстати, именно в этот период она снова чувствует потребность летать. В трудный момент жизни она встает на край балкона (рис. 7), так что вот-вот упадет и полетит вниз, но она удерживается и после этого кардинально меняет свою жизнь, возвращается в родные края, живет с Форрестом.

В самом конце фильма, как уже сказано выше, перо улетает вверх. Стоит уточнить, что это то же самое перо, которое вначале спустилось. Тогда Форрест поднял его и положил в книгу, а в конце оно выпадает из книги и улетает. Как было описано ранее, перо в нашем случае – это образ женщины-птицы или ангела. Смерть главной героини – Дженни ознаменовала трагичный конец всей истории, а в финале перо улетает в небеса (рис.8). Данный случай метонимии на стыке с символом можно отнести к этой же категории образов, ведь мы понимаем, что летящее вверх перо – это душа Дженни, ангел, которая после смерти возвращается назад в рай.

Трагичная судьба Дженни нам известна, а вот судьба матери Форреста не очень подробно раскрыта в кинотексте, по крайней мере вербально. Посмотрев на невербальные образы, помимо пера и цветочных рисунков, можем заметить у нее жемчужное кольцо (рис. 4). Рассмотрим подробнее. *Pearl* – 1) белый, круглый объект, растущий в устрицах, являющийся ценным ювелирным украшением; 2) твердая, блестящая субстанция разных цветов, выращенная в ракушках; 3) маленькая капля жидкости; 4) кто-то или что-то особенно хорошее и ценное. *Drop* – 1) небольшое количество жидкости, капля; капля дождя, слеза.

Таким образом, жемчуг – это не просто драгоценное изделие, он также как внешне, так и лексически ассоциируется со слезами, а значит указывает на несчастную судьбу женщины, которая их носит. Мать героя никогда не показывала своих эмоций, не говорила, что она несчастна, однако у мальчика нет отца, она одинокая женщина, которая в своей судьбе так и не смогла найти свое женское счастье.

Следующий природный образ, который встречается достаточно часто в кинофильмах Земекиса – это образ дерева, а именно ДЕРЕВО – ЭТО СЕМЬЯ. Разберемся подробнее с этой метафорической моделью. В кинофильме «Союзники» у главных героев рождается дочь.

Сцена появления ребенка на свет сразу сменяется прекрасным видом небольшого городка или пригорода Лондона, где в центре улицы стоит большое, цветущее дерево (рис. 11). Возвращаясь к образу дерева, необходимо обратиться к словарю. *Tree* – 1) высокое растение с ветками и листьями, которое живет на протяжении многих лет; 2) рисунок, соединяющий предметы линиями, чтобы показать их взаимосвязь; 3) любой куст или растение, похожее на дерево по форме или размеру; 4) столб, линия, ручка, что-либо создающее структуру. Словарь нам также дает некоторые словосочетания: *a family tree* – семейное древо; *top of the tree* – быть лучшим, успешным, иметь важную должность в организации или профессии; *be up a (gum) tree* – быть в очень трудной ситуации. Также стоит отметить, что анализ корпуса английского языка часто отличает у дерева наличие корней, а именно его стабильность, надежность и неподвижность. *Root* – 1) нижняя часть растения или дерево, находящаяся под землей, получающая воду из почвы; 2) основная причина проблемы; 3) происхождение. *Be/lie at the root of smth* – быть причиной; *root in* – происходить; *smth's roots* – отношение к месту рождения или месту, где жила семья; *put down roots* – обосноваться, сделать место своим домом, завести друзей, семью; *take root* – принять, поверить, эффективно влиять на что-то.

Внимательно изучив кадр, можно заметить, что дерево голое, но уже начинает цвести, появляются свежие зеленые листья. Состояние цветения у

дерева называется *blossom*. Словарь дает нам следующие выдержки *blossom out* – стать счастливее, красивее, более успешным.

Чаще всего процесс цветения наблюдается именно весной, поэтому рассмотрим этот элемент. *Spring* – 1) время года, когда появляются листья и цветы, между зимой и летом; 2) источник, место откуда появляется вода естественным образом из под земли. *Spring in your step* – весело и быстро идти, в припрыжку; *full of the joys of spring* – счастливый, полон энергии, (юмор).

Отдельного внимания заслуживает описание обстоятельств, а именно родилась она во время войны под взрывы и грохот, вокруг горящие здания, в небе самолеты, разрываются гранаты, огни боевых ракет и сирен освещают черное небо. Эта картина (см рис.9) наводит нас на несколько противопоставлений: *light and dark, night and day, life and death*. *Light* – сущ.1) энергия солнца, огня или лампы, который позволяет видеть вещи; 2) особый вид света, особого цвета, яркости; 3) что-то, что производит свет, особенно электрический свет; 4) свет в глазах, показывающий эмоции или намерения; 5) рассвет; 6) день, дневное время; 7) человек, выдающийся лидер, звезда или пример. Также рассмотрим словосочетания: *in the light of smth* – при свете; *in/into the light* – на свет; *first light* – рассвет, начало дня; *come to light/ be brought to light* – стать известным; *throw/shed/cast light on smth* – предоставить информацию, которая сделает предмет или проблему проще для понимания; *see the light (of day)* – стать известным публике или появиться в первые; *the light of smb's life* – человек, которого любят больше всех; *in the cold light of day* – утром, когда можно видеть или думать ясно; *light up* – осветить, стать ярким или цветным.

Dark – 1) темный; 2) черный; 3) загадочный, секретный; 4) злой, угрожающий; 5) несчастный, безнадежный; 6) грустный, волнующийся, депрессивный. *After/before/until dark* – до/после рассвета; *in the dark* – не знать чего-то важного, быть в неведении; *a shot in the dark* – попытка догадаться о чем-то, не имея фактов или определенных предположений.

Из полученных результатов словарных статей можем сделать вывод, что только появившийся на свет ребенок – это счастье для родителей, они надеются, что ее появление принесет новые, положительные моменты в их семейную жизнь. Женщина, родившая дочь своему мужу открывается в новом свете, сама она ему сказала, что это тот момент, когда она «настоящая». Эти радостные и светлые события в жизни этой семьи также омрачены жуткими событиями, войной, нестабильной ситуацией в мире, неопределенность, временем, когда не знаешь, что будет дальше и чего ждать. Война – это время, когда люди умирают, в данном случае на фоне этих смертей появляется новая жизнь.

Образ дерева в данном случае – это образ молодой семьи, устойчивой, которая уже «пустила корни», обосновалась, имеющая новорожденного ребенка, счастливая семья, однако, вероятно, имеющая свои проблемы, лежащие где-то в начале пути или далеко в прошлом. При этом то, что скрывается глубоко, давно всеми принято и эффективно работает, не вызывает недоверия у окружающих.

Такой же образ встречается в фильме «Форрест Гамп», однако трактовать его можно совершенно по-другому, ведь само дерево играет большую роль в фильме. Во-первых, возле дома, где живет главный герой стоят два дерева (см рис. 12). Если трактовать этот образ, то, конечно, дерево здесь также представляет семью, причем сразу видно, что семья небольшая, состоит из двух человек. Так и есть, у Форреста есть только мать, отца он никогда не знали не видел. Также хотелось бы отметить еще один образ дерева в этом фильме. Это дерево, которое Форрест и Дженни называли «своим»: там они проводили вместе время, забирались на него, играли, качались, читали, сидя на его ветках и многое другое (рис.13,14). В данном случае дерево – это истоки их дружбы, которая продлится всю жизнь и их отношения очень устойчивые, они уходят корнями далеко в детство. Больше того, их дружба в итоге перерастет в семью, которую они создадут не сразу, пройдя через много проблем и испытаний.

Дом, где жила Дженни, когда была ребенком, совсем другой. Ветви дерева сломаны, листьев нет, оно выглядит неживым (рис.15). Все дело в том, что семьи как таковой у Дженни не было, отец издевался над ней и ее сестрами, он пил и не заботился о детях, а она всегда сбегала от него в поле, чтобы спрятаться. Голое, сломанное дерево – это разрушенная, несостоявшаяся семья. Отсутствие любви и домашнего очага повлияло на жизнь героини на ее отношения с людьми, она пробовала в жизни многое, но ей было некуда вернуться, она скиталась, искала с кем и где можно было бы остаться, и таким «домом» для нее в итоге оказался Форрест.

По ходу развития сюжета, Дженни, пожив немного у Форрест, уходит от него снова, она не готова к этой любви. А Форрест решает начать бегать, он просто бежит через страну. Это достаточно знаменитая сцена, когда он убегает и на пути ему встречаются совершенно разные ландшафты и виды, как например рис. 16 показывает нам один из первых пейзажей, которые он пробегает. Деревья желтеют, они красивого оттенка, но мы понимаем, что наступает осень, а значит скоро зима, так и у героя на душе осень, лето кончилось, потому что от него ушла его любимая женщина. Под конец того пути, который он пробежал за более чем 3 года, нам предстает совершенно другой образ (рис. 17), когда деревьев вообще нет, есть только пустыня, желтая, сухая трава, а его жизнь больше не наполнена смыслом. Однако, сам он говорит *«I'm pretty tired. I think I'll go home now»*. Он возвращается домой и находит письмо от Дженни, которая хочет встретиться с ним, а позже рассказывает ему, что родила сына от него, а также больна раком и ей недолго осталось жить. Они переезжают, женятся, а когда она умирает, Форрест попросил, чтобы ее похоронили под тем самым деревом, где начиналась их дружба, их отношения. Дерево вновь предстает как символ их семьи.

Как и в предыдущем фильме, в кинофильме «Союзники» очень многие метафоры связаны с природными состояниями, частями света и природой в разных странах. Так, например, первые кадры кинофильма сняты в пустыне, что сразу создает определенный метафорический образ ПУСТЫНЯ – ЭТО

ВРЕМЯ. Во-первых, *desert*, согласно словарю, – сущ.: 1) обширная засушливая область с небольшим количеством осадков, резкими колебаниями воздуха и почвы и скудной растительностью; 2) необитаемая местность, лишенная жизни или место, где легко потеряться; 3) место, где ничего не происходит; гл.: 4) уходить, не поддерживать; 5) оставить пустым; 6) уходить без разрешения (армию, вооруженные силы, флот и тд.).

Образ пустыни неотъемлемо связан с песком, что и изображено на рис.18, 19. Песок в свою очередь *sand* – вещества, состоящее из очень маленьких частиц камней, минералов, находятся на пляже и в пустынях. Словарь также дает несколько фразеологизмов: *the sands of time/ lost in the sands of time* – момент, который очень быстро проходит.

Песок также можно встретить в песочных часах, *hourglass* – стеклянный сосуд, предназначенный для измерения времени, где песок медленно передвигается из верхней чаши в нижнюю.

Таким образом, получается, что у главного героя время ограничено, оно быстро течет, либо его осталось совсем мало, что-то скоро должно произойти, или время вот-вот истечет.

Еще один образ природы, который имеет свое метафорическое значение и достаточно часто встречается в фильмах Земекиса – это образ солнца. А именно, чаще всего в фильмах предстает РАССВЕТ – ЭТО НАЧАЛО. Чаще всего начало нового периода в жизни героя или начало новых отношений. Рассвет здесь – это в какой-то степени переходный период. Самое начало фильма «Союзники» – на экране восход солнца (рис.20). Рассмотрим словарные статьи. *Sunrise* – 1) время, когда солнце впервые появляется утром; 2) цветная часть неба, при появлении утреннего солнца. *Dawn* – время в начале дня, когда появляется свет. *A false dawn* – что-то, что кажется положительным или подающим надежду, но на самом деле таким не является. Также восходи или рассвет приводит нас снова к противопоставлениям: *dusk and dawn* (рассвет и закат), *night and day* (день и ночь), *up and down* (верх и низ), *life and death* (жизнь и смерть).

Главный герой спускается вниз на парашюте, приземляется в пески (рис. 21). При этом на фоне остаются верхушки песчаных гор. Исследование корпуса английского языка показало, что лексическая единица *sunrise* часто связана с понятием *summit* – верхушка горы или наивысшая степень чего-то, например верхушка карьеры.

Так, мы понимаем, что рассвет не только символизирует начало фильма, что было бы просто и очевидно, ведь на фоне рассвета герой спускается вниз на парашюте. Можно было бы предположить, что здесь тот же случай, что и с пером, он спускает вниз, как ангел с небес, но эта теория не нашла своего подтверждения в дальнейшем сюжете. Однако он спускается, чтобы начать новый этап своей жизни, ведь его отправили на спец задание, которое приведет его к верхушке его карьеры, поднимет его на особую высоту или на новую должность. Он спускается в низ – в ад, в эпицентр собрания немцев, где находится посол Германии, его задание будет смертельным. Он либо убьет всех, кого нужно, либо умрет сам. Этот «низ» может снова поднять его «наверх» или даже выше.

Более того, уже после спец операции, после женитьбы, пророчат повышение, для чего отправляют его в отдел совершенно секретных дел (рис.50). Его приятель на работе говорит открыто, что готов поздравить его с повышением. Повышение, *promotion* – имеет в себе, конечно, положительную коннотацию, значение успеха, движения вперед, вверх. При этом в кадре герой спускается по лестнице вниз, что моментально наталкивает на мысль вовсе не радужном исходе и совсем не о повышении. Вновь эта пространственная метафора сразу раскрывает многие карты до начала событий или новой сцены. В конце концов окажется, что повышать его никто не собирался, а наоборот сообщили трагичные известия о том, что его жена является немецким шпионом.

Также образ рассвета присутствует в кинофильме «Прогулка» (рис. 48), когда герой, добившись своей цели и через трудности все-таки натянул канат между двумя башнями. Во время вступления на канат тут же солнце начинает

вставать, освещая ему дорогу по канату, освящая его лицо. Рассвет – это начало его прогулки, начало реализации его мечты, к которой он очень долго шел, боролся, проходил через испытания и непонимание общества. Это также начало его новой жизни, где он не боится, он делает то, что хочет. Он уже не вернется во Францию, останется в Нью-Йорке, где начнет новый этап своей жизни. Именно тот момент будет началом нового периода.

Если в кинофильме «Союзники» действие происходит в пустыне, то в кинофильме «Форрест Гамп» достаточно часто встречается, наоборот, вода в любых ее проявлениях: дождь, река, озера, лужи, моря, океаны и др. ее виды. Проведем анализ метафорической модели ВОДА – ЭТО ПЕРЕХОД. Начнем с базового понятия *water* – 1) прозрачная жидкость без запаха или вкуса, выпадает в виде дождя, используется для питья и тд; 2) пространство воды, как например, море, озеро и др.. *Uncharted/troubled/murky waters* – трудная, опасная или незнакомая ситуация; *be (all) water under the bridge* – что-то случилось в прошлом и должно быть забыто; *be in deep water* – быть в беде или в трудной ситуации; *take to something like a duck to water* – легко чему-то научиться; *still waters run deep* – спокойный человек, который на самом деле очень эмоциональный или умный; *hold water* – логично, оправданно или веский; *tread water* – не продвинуться вперед, особенно потому что ожидаешь чего-то. *Rain* – вода, падающая с неба в виде маленьких капель. *Come rain or shine* – не смотря ни на что. Исследование лексической единицы *river* показало, что этот концепт напрямую связан с движением воды. *Flow* – плавное движение жидкости. *Go with the flow* – согласиться делать то, что большинство людей хотят; *ebb and flow* – увеличиваться и уменьшаться в закономерном рисунке.

Важно отметить лексические единицы связанные с понятием текучести (*flow*), такие как *stream*, *tide*, *direction*. Подробнее рассмотрим понятие *direction*, поскольку компонент направления содержится во всех вышеперечисленных лексических единицах. *Direction* – 1) направление, путь в котором кто-то двигается, направляется или целится; 2) в общем,

направление в котором кто-то или что-то меняется или развивается; 3) контроль, управление, совет; 4) общая цель. Еще одна лексическая единица, связанная с движением – *step*. *Step* – 1) шаг; 2) движение вперед; 3) ступень в процессе или позиция на шкале. *A step into the right direction* – то, что делается для того, чтобы справиться с проблемами или преуспеть; *every step of the way* – на каждом шагу, везде, повсеместно; *step into something* – начать что-то делать или быть вовлеченным в ситуацию.

Таким образом, получается, что большое количество воды в фильме не случайно. Каждая сцена, где герой каким-то образом сталкивается с водой ведет его к чему-то. Каждый раз вода, в той или иной форме – это переход героя к новому этапу его жизни, это знак, который режиссер дает зрителям, указывая, что скоро что-то должно измениться. Возможно, в его жизни появятся новые проблемы, будут новые приключения или текущий период закончится, а герой будет двигаться дальше, в нужном ему направлении, несмотря ни на что. Так, например, рис 22 – момент, когда Форрест рассказывает Дженни о том, что он уходит на войну, их разговор происходит на фоне воды, реки. При этом Дженни отвергает его заботу, его чувства, но сама выражает некоторое беспокойство и говорит ему, чтобы он бежал, если случится реальная опасность. В данном эпизоде также происходит совпадение двух образов. Это переходный период не только для Форреста, но и для Дженни. Она вспоминает детство и то, как хотела стать птицей, и спрашивает: «*You think I can fly off this bridge*». Получается, что для нее этот новый период жизни ничуть не лучше, чем тот, что был в ее детстве, она до сих пор чувствует себя не на своем месте, хочет вырваться и улететь или умереть. Она не оставляет образ птицы, а зритель понимает, что дальше грянет очень сложный отрезок в жизнях героев. В другом случае, на войне, во время бомбежки, Форрест помогает всем, кого видит, берет их на руки и несет к воде (рис. 23). Именно место у воды самое безопасное, то, откуда начнется их новая жизнь, спокойная жизнь, где они будут живы, вместе со своими родными и близкими.

Помогая им, он сам делает шаг вперед в будущее, в светлое будущее, то, где он и его товарищи будут живы.

Вода в жизни героя сыграла очень большую роль. Купив рыбацкую лодку (рис. 24), исполнив желание своего боевого товарища, Форрест полноценно стал и почувствовал себя взрослым человеком. Он стал капитаном этого судна, он нашел себе напарника и в конце концов стал зарабатывать очень много денег, открыв свою компанию. Возможность много зарабатывать могла бы открыть для него безграничные возможности, но для Форреста деньги не так много значат. Проведя достаточно много времени на своей лодке, перейдя через все трудности и преграды, он по первому же зову возвращается в отчий дом, потому что его мама при смерти.

Через некоторое время после смерти матери, в дом к Форресту приезжает Дженни. Этот период жизни героя уже был раскрыт в некоторых метафорах выше. Раскрывая образ воды, то здесь также присутствует одна очень важная деталь. Во время самого пика их совместной жизни, который сам герой называет «*the happiest time of my life*», они с Дженни сидят на берегу реки, где просто наслаждаются тихим, прекрасным вечером и компанией друг друга (рис.28). Вновь перед зрителями предстает образ воды, а значит скоро перехода на новый этап. Через день Дженни соберет вещи и сбежит от Форреста, уедет назад в город, счастье героя закончится, он будет лишь только вспоминать об этом как о самом счастливом в своей жизни. Стоит также отметить, что эта картина уже не в первые проявлялась на экране. Точно такая же сцена была у героя с его матерью много лет назад, когда он только пришел из армии и собирался на войну (рис. 29). Образ матери абсолютно точно проецируется на Дженни. Это две единственные женщины в жизни героя, которых он любит и боится потерять. Но образ реки – это образ надежды, что переход не будет трудным, что переход не будет тяжелым, что не будет проблем, хотя мы все знаем и понимаем, что это неизбежно.

Эта река, эти двое на берегу – это образ того самого счастья, которое скоро пройдет и произойдет переход к новым временам, сложным, переход к

психологической борьбе Форреста с обстоятельствами. Эта борьба проявлялась в движении. Наш герой двигается в перед, правда считает, что это не имело особого смысла. Он бежал очень много лет. И говорит нам, зрителям, что у него не было ели «*I ran for no particular reason*», но мы понимаем, что так он боролся, он убегал от прошлого. Об этом и говорят метафоры. Он пробегает не только мимо полей, но и рек, он оббежал полстраны и добежал до двух океанов (рис. 25-26), он отчаянно пытается и хочет, чтобы тот самый переход настал, он не думает о смысле жизни, он просто не хочет думать о плохом. Он бежит по дороге жизни, однако эта метафора будет раскрыта чуть позже в работе. Он убегает от прошлого, особенно ярко это представлено на рис. 27, когда он пробегает по мосту, а под мостом течет река. Невольно вспоминается выражение *water under the bridge* – это все в прошлом, нужно забыть и жить дальше, убежать от проблем, он говорит «*sometimes you have to put your past behind you*» - иногда нужно оставить прошлое позади, что он и пытается сделать.

Если рассмотреть это время, время страданий и борьбы героя, необходимо упомянуть еще один образ. Образ пшеничного поля (рис. 30). *Wheat* – пшеница, семена пшеницы. Особенно интересно будет отметить, учитывая непростое эмоциональное состояние героя, его переход в новый период, желание убежать от прошлого, выражение *to separate the wheat from the chaff* – отделить зерна от плевел, очень точно и ярко вписывается в ситуацию. Это выражение что используется, когда человеку нужно выбрать то, за что держаться, то, что оставить и то, что необходимо выбрать, избавиться от чего-то. Форрест избавляется от прошлого, но при этом он двигается вперед, он выбирает будущее, движение вместо эмоциональной стагнации.

Еще один метафорический образ будет выражен метафорической моделью ВЕТЕР – ЭТО ПЕРЕМЕНЫ. Он, конечно, несколько пересекается с предыдущим. Если вода – это переход, мы говорили о новом этапе, то здесь эту функцию, функцию образа, который сообщает о переходе, скорых

изменениях, выполняет ветер. *Wind* – 1) быстрое, сильное движение воздуха; 2) возможность дышать. Более подробно стоит рассмотреть словосочетания и фразеологизмы. *Have/get wind out of something* – узнать что-то тайное или личное; *take the wind out of somebody's sails* – повлиять на кого-от так, что он теряет уверенность в себе, часто сказав или сделать что-то неожиданно; *see which way the wind is blowing* – разобраться в ситуации перед тем, как принять решение; *something is in the wind* – ситуация, когда что-то должно случиться, но детали не известны или не ясны; *winds of change* – события, которые будут иметь важное значение и которые не остановить; *put the wind up somebody/get the wind up* – бояться или волноваться; *straw in the wind* – знак, чего-то, что возможно произойдет в будущем.

Таким образом, анализируя ситуацию, получаем, что герои, которые сидят на песчаных дюнах, встают, потому что поднимается ветер (рис. 31). Во-первых, зритель сразу понимает, что в будущем что-то произойдет, что-то важное, что поменяет весь ход событий, герои беспокойны, они волнуются, они готовятся к тайной операции, готовятся к убийству. Все события будут развиваться быстро, резко и будут вероятно фатальны. Но ни зрители, ни герои не знают о ходе развития событий, никто не знает, чем все кончится, будущее находит как бы в пелене, в тумане. Изменения также произойдут и в их личной жизни. Их отношения станут более личными, так как сразу после этого последует любовная сцена.

2.2 Предметные образы в кинотекстах

В следующей части нашей работы мы рассмотрим предметные образы. В данном случае все метафорические модели будут связаны с каким-то предметом, созданным человеком, а не природой.

Разберем эту сцену с ветром в кинофильме «Союзники» подробнее, переходя к предметным метафорам. После того как ветер начинает

усиливаться, героиня закрывает окно в машине (рис32-33), а в тот момент, когда начинается сильный шторм, мы наблюдаем интимную сцену. Ключевым здесь будет то, что МАШИНА – ЭТО КОНТЕЙНЕР, а именно является одним из наиболее ярких представителей предметных метафор – контейнерная метафора. Буря, которая подняла песок настолько, что за окнами машины не видно ничего. Более того, все кадры той сцены сняты изнутри, камера дает какой-то крупный план только в конце, действия в основном для перехода к следующей сцене. Герои фильма находятся в закрытой машине, где они поддаются своим чувствам, страсти. Их отношения в этот момент близки как никогда. Контейнер в метафорическом значении – это то пространство, где что-то хранится. Это может быть предмет или место, который связан с чем-то важным для героя. Это то место или те вещи, которые у героя вызывают наибольшее количество эмоций.

Машина для героев – это место, где они впервые проявили чувства друг к другу, и эта сцена, эти чувства останутся с ними до конца. Машина – это начало их отношений.

В исследуемых кинофильмах контейнерная метафора – одна из самых распространенных. Вспомним начало фильма «Форрест Гамп», когда перо спускается с неба, вниз, на землю. Оно падет под ноги герою, тот его поднимает и кладет к себе в чемодан, в свою детскую книгу (рис. 34). В данном случае мы снова имеем дело с контейнером. Здесь это чемодан, то место, где главный герой хранит все свои воспоминания, все чувства и эмоции. Его детская книга – это тот предмет, который сопровождал его всю жизнь, эту книгу читала ему мать перед сном. Зритель понимает, что эта книга очень много значит для него, потому что это как минимум воспоминания о матери, воспоминания о детстве, воспоминания о трудном, но важном периоде его жизни, когда он носил металлический корсет на ногах, который сковывал его движения. Однако, благодаря Дженни, он смог пороть свои физические недуги, он смогу не только спокойно ходить, он смог бегать. Это был эмоционально насыщенный период для него, он учился жить, учился дружить,

он учился любить. Не имея отца и зная только, что значит любовь матери, он нашел себе подругу, с которой проводил все свое время и искренне ее любил.

Внимательно изучив сцену и содержимое чемодана, также можно увидеть ракетку для настольного тенниса. Период жизни, связанный с теннисом, был после войны, когда он получил ранение. Возможно, этот период несколько менее эмоциональным по сравнению с детством, но это была абсолютная ситуация успеха, то время, когда он участвовал в турнирах по всему миру, побеждал, и даже зарабатывал деньги на этом. Именно в это время он переживал некую эмоциональную пустоту, потому что он потерял своего армейского друга, который умер у него на руках. Это была огромная потеря для него, потому что Бабба заменил Форресту на время армии и войны Дженни. Бабба был самым близким человеком, они строили планы вместе, хотели купить рыбацкую лодку и ловить креветки. Со смертью Баббы, у Форреста пропало будущее. Здесь ему очень помог пинг-понг, он дал ему дело, цель, он дал ему надежду и желание жить.

Помимо ракетки и книги также мы видим кепку, с символикой компании Bubba Gump – это компания, которую организовал Форрест вместе со своим напарником с войны – лейтенантом Дэном. Гамп вложил деньги в эту компанию, в покупку лодки для того, чтобы продолжить то, что он хотел сделать со своим другом и товарищем Баббой. Он продолжил это дело не смотря на смерть близкого его человека, это дало ему вновь цель, желание жить и что-то делать. Таким образом он боролся со своим эмоциональным стрессом от потери друга.

Однако, стоит отметить одну деталь, которая не находится в чемодане, но выделена крупным планом – это кроссовки героя (рис. 35). Именно к ним прилетает то самое перо, а герой его поднимает и кладет в книгу. Кроссовки тоже являются очень значимым предметом, хранящим в себе воспоминания о счастливых днях. Эти кроссовки были подарены Форресту Дженни, когда они жили вместе, прежде чем она ушла. В этих кроссовках он пробежал половину страны, когда пытался пережить уход любимой женщины. В них и радость, и

боль, и переживания, которые он испытал. Сама обувь раньше была белого цвета, а сейчас они потемнели, они грязные, уже не в самом лучшем состоянии, но видно, что они невероятно дороги герою, ведь он до сих пор их носит.

Рассмотрев основные главные предметы в чемодане, мы делаем вывод, что сам чемодан – это эмоциональный контейнер для героя, а также это контейнер, содержащий все главные ступени его жизни.

Несколько примеров контейнерной метафоры присутствует в еще одном кинофильме Р. Земекиса – «Прогулка» про канатоходца Филиппа Пети. Так, например, в самом начале фильма, когда Филипп только начинает рассказывать свою историю о том, что он мечтает пройти по канату, натянутому между башнями-близнецами. Он вырвал статью о них из журнала и решил положить эту страницу в свой тайник в одной из ступеней лестницы (рис.36). Как видно на экране, в этом ящике также лежат свитки бумаги, стопки чего-то, завернутые в бумагу, книги, скакалка и еще много чего. По сравнению с предыдущим примером, где мы знали историю практически каждой вещи в чемодане, то здесь мы не знаем, что именно дорого герою. Режиссер не дает нам никаких данных: может это вещи, которые связаны с его жизнью, детством, может это только то, что связано с канатом и его увлечением, или это его мечты, которые он хранит, цели которые ставит и достигает. Никакой более подробной информации у нас нет. Единственное, что мы знаем, что он прячет туда картинку с башнями не просто так, он хранит ее в тайне, это его мечта, которую он спрятал глубоко у себя в душе, это та цель, которую он намерен достичь любой ценой. Это эмоционально очень важно для него, он уверен и не сомневается в успехе, и те чувства, которые башни вызывают у него он хочет сохранить или укрыть от лишних глаз. Этот ящик – это его душа, где он держит свою мечту и что-то еще, чего мы не знаем.

Еще один контейнерный образ в этом же фильме нам встречается, когда герой уже невероятно близок к цели, его афера начнется уже через пару часов. Он вспоминает, что забыл заколотить ящик (рис. 37). При этом ящик он

называет гробом. Во-первых, стоит разобрать этот метафорический образ с лексической точки зрения. *Coffin* – гроб, ящик, в котором хоронят людей. *A nail in somebody's/something's coffin* – одна из серии плохих вещей или событий, которые разрушают чьи-то надежды и успех. Также рассмотрим единицы *bury* – 1) хоронить; 2) положить в землю, чтобы спрятать; 3) упасть, обвалиться сверху на что-то разрушая или причиняя вред; 4) покрывать что-то, что нельзя найти; 5) игнорировать чувства или воспоминания, претворяться, что они не существуют. *Be dead and buried* – проблема или спор, который забыт и не стоит того, чтобы его снова вспоминать.

Данный анализ дает нам понять, что герой не хочет похоронить себя, он не идет на суицид, у него нет такой задачи, он действительно хочет исполнить свою мечту. Но поскольку выступление уже очень скоро он очень волнуется, но волнение – это одно из многих чувств, которые его переполняют. Из-за этого он срывается на свою девушку, он срывается на друзей, просчитывает весь план снова и снова. Эти чувства слишком сильны, он не может с ними справиться, поэтому он хочет их утаить, спрятать, закопать, он их игнорирует. При этом он не хочет выносить это на показ, это его личное дело. И, конечно, он боится. Этот страх вполне рационален, но для того, чтобы двигаться дальше к своей мечте, ему нужно эти страхи побороть, нужно их убрать, похоронить глубоко под землей.

Именно поэтому его, так называемый, гроб – это контейнер, который хранит в себе все эти чувства, страхи, эмоции, переживания. Не сделав этого, Филипп чувствует себя не готовым к делу, он не может спать и встает среди ночи, чтобы «забить гроб гвоздями», «*to nail shut the coffin*».

Следующий предметный образ – это образ дороги. Здесь мы можем выделить метафорическую модель ДОРОГА – ЭТО ЖИЗНЬ. Особенно часто этот образ встречается в кинофильме «Форрест Гамп». Дорога появляется в самом начале фильма, когда показывают приземлившееся перо и человека, сидящего на автобусной остановке (рис. 43). Разберем семантику этого образа. *Road* – дорога, особое покрытие для машин и других видов транспорта. *The*

road to something – путь к успеху или каким-либо достижениям; *go down this road* – выбрать определенный курс действий; *the end of the /line* – конец действия, процесса или состояния; *hit the road* – начать путешествие, отправить в путь. Часто дорога не выглядит полноценной, асфальтированной, а наоборот – это всего лишь тропа. *Path* – 1) путь, который был целенаправленно создан людьми, проходя по одной и той же местности; 2) пространство перед тобой во время движения; 3) направление в котором кто-то или что-то движется; 4) план или серия действий, которые помогут достичь чего-то, особенно за длинный промежуток времени. *Somebody's paths cross* – когда дороги людей пересекаются, они встречаются, обычно неожиданно; *lead somebody up the garden path* – намеренно обмануть или предать кого-то. Еще одно близкое понятие – это *track*. *Track* – узкая тропинка или дорога. *Be on the right track* – думать, что действие приведет к положительному результату, быть на правильном пути; *stop/halt (dead) in your tracks* – неожиданно остановиться, особенно потому что что-то пугает или удивляет; *cover your tracks* – быть осторожным, не оставлять следов, которые могут привести людей к информации, которую хочется оставить в секрете, часто что-то незаконное; *be on track* – вероятность достижения результата. Стоит отметить, что большинство значений имеет в себе значение движения в каком-либо направлении. То есть движение всегда целенаправленно, что вновь приводит нас к понятию направления, которое было описано выше. Таким образом, получается, что дорога – это место, по которому кто-то двигается, исходя из положительных оборотов, таких как *be on the right track/be on track*, можно сделать вывод, что это движение может быть как позитивным, так и негативным. Вся жизнь – это движение, это как раз набор действий положительных и отрицательных, которые могут привести к какому-то результату, и каждый человек в праве выбрать какому курсу следовать, какую дорогу выбрать. Дороги жизни пересекаются и с дорогами других людей, которые могут задержаться и остаться надолго рядом, а кто-то просто

проходящий мимо, не значительный персонаж, никак не повлиявший на этот путь.

Стоит отметить образ, предстающий перед зрителями в самом начале (рис. 42). Герой сидит возле дороги на автобусной остановке. Большая часть фильма проходит с закадровым тестом голосом главного героя. На самом деле все это реально рассказанная им история его жизни, сидя у той дороги, встречая обычных незнакомцев. Он мог бы не сидеть, мог встать и пойти искать нужный ему дом пешком, мог спросить и сразу уйти, или сесть на автобус. Но он рассказывает о своей жизни, сидя у дороги. При этом события пролетают мимо точно также, как и проходящие мимо автобусы и машины. Эта дорога, у которой он сидит, — его жизнь. Он смотрит на нее и рассказывает другим, потому что ему хочется поделиться этим с кем-то.

Еще одна важная дорога в жизни героя – это дорога, по которой ходит школьный автобус (рис. 43, 44). Сначала он был ребенком, и мама провожала его в школу. Тогда школа была всей его жизнью, как и для многих детей, самым главным достижением и целью. Для кого-то школа – это место для развития интеллектуального, где можно ставить себе академические задачи, а для кого-то это место для общения, где можно встречаться с друзьями и забыть про семью ненадолго. Потом он уже провожает своего сына в школу, и сейчас его сын – это вся его жизнь. Он заботится о нем, беспокоится, переживает, понимает, что мальчику тяжело без мамы, как и самому Форресту тяжело без Дженни.

Рассмотрим графический образ рис.5, рис 38. Это дорога героя к его отчиму дому, где он провел, во-первых, все свое детство, а во-вторых, большую часть своей взрослой жизни. Данная дорога длинная, при этом прямая, песочного цвета, не заасфальтирована, она находится в тени деревьев, как бы создавая определенную секретность, укрывая ее, скрывая от посторонних глаз, там нет людей, только герой и его мать. В самом конце дороги стоит дом, на этом она прерывается. Сам дом большой, белый, чистый, но тоже частично укрыт, из далеко его полностью не разглядеть. Получается,

что в жизни для героя его дом, его семья – это самое главное и с этим все заканчивается, большего не нужно, однако эта семья не очень открытая, в ней его какие-то тайны или какие-то нюансы, которые они хранят в секрете, например причины низкого психологического и интеллектуального развития Форреста.

По этой дороге он ходил всю жизнь, развивался, становился тем, кем хотел. В его жизни были и другие дороги. Например, дорога по которой он убегал от хулиганов (рис. 39, 40) очень похожа на дорогу к его дому, но потом он с нее сворачивает. В любом случае, эта дорога такая же скрытая, а в конце дом, что дает надежду, что его судьба все-таки сложится удачно. Обратным примером может служить дорога к дому его подруги Дженни (рис. 41). Дорога короткая, местность открытая, по бокам только кукурузные поля, в конце стоит полуразваленный дом и сгоревший сарай. Ее детство было недолгим, не длинным, как эта дорога. А в ходе событий можно сказать, что и жизнь у нее была не долгой, она умерла достаточно молодой. Ее отчий дом совсем не дает надежды на хороший исход событий, он хоть и белый, но грязный, краска облупилась, что скорее наоборот намекает на то, что все будет достаточно трагично, как и само ее детство.

Вернемся к моменту в жизни героя, когда Дженни его бросила, и он побежал. Чаще всего зрителю были показаны именно большие дороги, блинные дороги, без конца и края (рис. 25-27). Герой как бы бежит в свое будущее, ищет свой путь, свою дорогу, чтобы жить дальше. В конце своего пути после более четырех лет, он останавливается (рис. 17), а позади него осталась длинная дорога, в конце которой город. Если учитывать, что дорога – это жизнь, то мы еще раз убеждаемся, что на своем жизненном пути, когда Дженни ушла, он хотел убежать не только от проблем, он убегал от прошлого, от прошлой жизни. Эта дорога открытая, нет деревьев, его жизнь, как и его душа пуста, главные события, как город, остались позади, но на его пути очень много людей, которые были вдохновлены его бегом. Он добился того, чего хотел, убежал от прошлого. Однако, он решил остановиться и вернуться

домой, в свой же отчий дом, где он давно жил, где он жил с Дженни. Он хочет вернуться в ту спокойную, тихую тропу, ведущую к дому, где никого нет, а стоящие рядом деревья, создают определенный вакуум, контейнер, где Форрест может жить и не скрывать своих чувств.

Во всех изученных кинофильмах нам встречается этот образ. Например, кинофильм «Союзники» также вначале изображает дорогу (рис. 19), по которой герой идет. На данный момент, идя по пустыне, его жизнь не наполнена событиями, он одинок, но целеустремлен, он просто выполняет свою работу, не думая об эмоциях, о последствиях и о будущем. Самое главное на сегодня – выполнить задание. Позже, когда герои встречаются друг друга, влюбляются и создают семью, все меняется (рис. 11). Дорога уже не такая пустая, это улица в уютном небольшом городке, на дворе скорее всего весна, потому что все цветет, у героев самое начало новой жизни, у них появился ребенок. Помимо этого, на дороге есть машины, велосипедист едет по ней, вокруг зеленеет трава, стоят милые домики с уютными крыльцами, фонарные столбы и много всего другого, что создает гораздо более радужный образ счастливой семейной жизни. Главная мысль этого отрывка фильма именно семья и семейная жизнь героев.

Эта радостная картина меняется чуть позже, когда Макс идет на допрос и ему сообщают, что его жена может быть немецким шпионом. Выйдя из кабинета (рис.45), он оказывается в длинном коридоре, где горят не все лампы. Идя по этому коридору, все настроение фильма и настроение героя резко меняется. Этот коридор тоже своего рода дорога. Теперь их семейная жизнь будет сосредоточена лишь на одном – доказать, узнать шпион она или нет. Он не видит больше радостей жизни, не видит ярких красок, только темный коридор. Причем с каждой следующей не горящей лампой выражение лица героя все мрачнее и мрачнее. Он стоит в темноте, так и его жизнь покрылась мраком. Дальше так и будет: светлые моменты будут чередоваться с темными, но светлых все же заметно меньше, а конец фильма совершенно трагичный.

В кинотексте «Прогулка» также есть этот образ, однако он несколько видоизменен, поскольку здесь сама дорога не явная. На рис. 47 изображен канат, натянутый между двумя башнями-близнецами. Для героя этот канат – это все, что он любит в жизни, это его страсть, его любовь, его мечта, его работа. Он с детства был одержим канатом, тренировался, становился лучше. И этот канат представляет собой его жизненный путь, то, как он добивался этого, добивался своей мечты. Он бросает в жизни почти все ради каната. Он ушел из дома из-за этого, не занимался никогда ничем, кроме этого, зарабатывал тоже только тем, что ходил по канату и устраивал представления. Эта прогулка стала ключевым моментом его хобби, его увлечения, он достиг всего, чего хотел. Он шел к этому всю свою жизнь. При этом мы также наблюдаем насколько он предан этому делу, вместо того чтобы пройти по канату один раз, он прошел восемь. Канат для Филиппа – это вся его жизнь. Канат – это его дорога, по которой он идет всю свою жизнь.

Возвращаясь к кинотексту «Союзники» выделим еще один предметный образ. На первых этапах знакомства герои сидят в ресторане с друзьями. Камера двигается от крупного плана к общему, и по ходу движения мы понимаем, что крупный план был снят через призму зеркала (рис.49). *Mirror* – 1) зеркало, отражающая поверхность; 2) что-то, что дает достаточно четкую репрезентацию, образ или идею чего-то; 3) образец для подражания, пример, быть примером для подражания; 4) отражать, отображать; 5) четко пародировать имитировать что-то. *Smoke and mirrors* – подвох, предательство, затруднение. Образ, отраженный в зеркале как бы дублирует изображение. *Double* – 1) увеличенный в двое; 2) собранный из двух частей, собранный в пару; 3) подходящий для двоих; 4) двойственный, двуличный; 5) предательский, лицемерный, неискренний; 6) дублер. Таким образом, словарь дает нам понять и еще раз убедиться, что героиня не такая простая, как кажется, на первый взгляд, она что-то скрывает. В ней кроется двойная натура, ее лицо – это маска, которую она надела. А имидж, созданный ей призван лишь запутать ее друзей. Да, она кажется легкой и простой, приятной и верной,

однако совсем скоро она откроет свое истинное лицо, она предаст всех людей из своего окружения. Исследование словарных статей не однократно указывает на предательскую природу зеркала, что указано и в первых его значениях, и в идиомах, и даже в ассоциативных словах, таких как *double* – дублировать, повторять. На основе этого образа мы выводим метафорическую модель ЗЕРКАЛО – ЭТО ОБМАН. Данная модель далее не повторяется в изученных кинотекстах.

В этом же кинофильме встречается модель ОТКРЫТОЕ ОКНО – ЭТО ПРАВДА. Как показано на рис. 51 героиня перед сном открывает окно в комнате новорожденной дочери. Разберем *open the window* по отдельности. *Open* – 1) не закрытый, так, что воздух может входить и выходить; 2) готовый к делу, обычно бизнес; 3) разрешенный, каждый имеет возможность принять участие, узнать, высказаться и т.д.; 4) шанс что-то сделать, получить новую работу, вакансию; 5) открытый, не скрытный, не тайный, эмоции, которые не скрывают; 6) честный, не скрывающий факты от других; 7) не решенный. *An open mind* – ситуация, когда человек не принимает резких решений или не составляет категоричное мнение о чем-то; *be open to question/doubt* – сомнения по какому-то вопросу; *be an open book* – открытая книга, понятный, доступный; *keep your eyes/ears open* – внимательно слушать или смотреть, чтобы заметить что-то важное или опасное. *Window of opportunity* – ограниченный период времени, когда что-то может быть достигнуто быстро, или потеряно.

Полученные семантические данные можно трактовать следующим образом. Для Макса настал сложный период, он думал, что его жена Мариэнн знакома и понятна ему, как открытая книга, он не подозревал, что она может что-то скрывать, однако, после такой информации он вынужден быть на чеку, следить за каждым действием, за каждым словом. Он начинает искать возможности доказать себе и всем, что это неправда, что его жена вовсе не шпион, а верная мать и супруга. При этом сама Мариэнн держится так, что ничего не происходит, ведет себя честно, продолжает быть открытым

человеком, общается с людьми, заводит новых друзей, новые знакомства, сохраняет свою активность, ухаживает за ребенком и мужем. Этот безоговорочный образ героини ставит в тупик не только ее мужа, но и всех зрителей, ведь никаких метафорических доказательств нет, что она все-таки шпион. Она открывает окно не один раз, этот кадр повторяется трижды. Она как бы намекает, что она открыта, ничего не скрывает, ей можно доверять, она говорит правду. А когда мы все узнаем, что это не так, и она вообще не тот человек, за кого себя выдает уже очень много лет, происходит эффект обманутого ожидания, внешний образ не совпадает с внутренним и не совпадает с реальностью.

Еще один метафорический образ, который будет рассмотрен – это образ, как правило, двух не совместимых вещей. Например, главные герои после ночной бомбежки в городе, решили провести один день вместе (рис. 46), несмотря ни на что. Макс по-прежнему проходит сложный период, пытаясь понять и доказать невиновность своей жены. Устроив небольшой пикник на лужайке, они кажутся вполне счастливыми, а самое главное совсем не замечают то, что творится на заднем плане, где от разбившегося самолета идет дым, люди подтягиваются к месту крушения. На сам самолет уже повесили британский флаг, как символ военной победы над немецкими захватчиками, а эта семья продолжает наслаждаться временем вместе. Такую ситуацию можно назвать «*nir vo время чумы*» или в английском языке «*fiddle while Rome burns*», то есть бездействовать или наслаждаться жизнью, продолжать делать обычные дела, не обращая внимания на неприятные происходящие вокруг вещи.

Рассмотрим еще один образ из этого кинотекста. По ходу фильма герои устраивают большую вечеринку у себя в доме. Однако, в это же время начинается бомбежка, один самолет подрывают, и он начинает резко снижать скорость, летит прямо на дом героев. Макс хватается семью, укрывает их собой, оборачивается, смотрит в окно и понимает, что самолет летит на него, он рефлекторно укрывается, и прячет голову. При этом на его глазах виден страх.

ЭТОТ РАЗРУШАЮЩИЙСЯ САМОЛЕТ – ЕГО СЕМЕЙНАЯ ЖИЗНЬ, которая также стремительно разрушается. И это разрушение очень близко, когда он узнает передала она информацию или нет, его жизнь разлетится на маленькие осколки и взорвется точно также, как и самолет. Он хочет уберечь свою семью от этого распада, поэтому начинает действовать сам, сам пытается узнать правду о ее происхождении.

Возвращаясь к «Форресту Гампу» и другим предметным образам, отметим очень важный элемент – протезы у мальчика, металлический корсет на его ногах (рис. 12, 38). КОРСЕТ – ЭТО СОЦИАЛЬНЫЕ РАМКИ. *Brace* – сущ.: 1) устройство для укрепления, усиления, поддержки; 2) система металлических проволок, которые носят дети или взрослые на зубах для выпрямления; 3) металлическая поддерживающая система для ног, помогающая людям ходить; гл.: 4) морально или физически подготовить себя или кого-то к чему-то неприятному; 5) укрепить что-то с помощью поддержки; сделать свое тело более крепким, застывшим, напряженным. Данную модель можно трактовать следующим образом: мать, конечно, хотела помочь сыну, купив ему этот корсет, протез она поддерживает его, оказывает ему и физическую и моральную поддержку. При этом она загоняет его в эти рамки, рамки общества, хочет, чтобы он легко вписался в него, но у Форреста не получается, ведь он все равно особенный. Все детство он ищет себя, ищет пути самовыражения. И однажды, убегая от хулиганов, он ломает свой корсет (рис. 52), он выходит из своей зоны комфорта, ломает все стереотипы, он начинает бежать. Далее герой считает своей особенностью то, что он очень быстро бегал, он связал свою жизнь во многом с бегом, бегал в колледже, бежал, когда попал на войну, бежал, когда были трудности в жизни. Сняв, сломав эти оковы он нашел себя, он нашел способ быть особенным, он перестал бояться всяких хулиганов, раскрыл свой потенциал. Конечно, он не отличается высоким интеллектом, многие называют его глупым, но он раскрыл свои физические способности, и стал успешным именно благодаря этому. Его корсет – это то, что держало его в рамках, то, что не давало ему возможности раскрыться,

частицы разлетающегося во все стороны корсета, это оковы, сковывающие его, заставляющие его вписаться в общество, чего он сделать не мог, он не мог быть самим собой. Начав бегать, он научился быть только тем, кем он хочет быть.

Вернемся к кинотексту «Прогулка», где во время своего основного дела – проходке по канату между башнями Филипп ложится на канат всем телом, при этом его палка, которая является удерживающим и стабилизирующим механизмом, лежит поперек, создавая внешние подобие креста (рис. 53). *Cross* – 1) идти или растягиваться из стороны в сторону; 2) переходить или идти дальше чего-то; 3) пересекать; 4) сложит руки или ноги, положить одна сверху; 5) смешивать, выводить новое; 6) злить кого-то; 7) символ Христианства, крест Иисуса; *Cross somebody's mind* – подумать о чем-то; *cross your fingers* – надеяться на что-то; *cross that bridge when you come to it* – переживать о чем-то до того, как оно не произойдет; *cross my heart (and hope to die)* – обещание что-то сделать или обещание, что говоришь правду; *cross yourself* – движение пальцев через тело в форме креста, в знак Христианской веры.

Образ Иисуса здесь не оправдан религией, ведь мы не знаем, насколько религиозен герой, но он открыт перед господом, смотрит вверх, в небеса, открыт перед людьми. Основываясь на лексико-семантическом анализе, также скажем, что он дошел до своей цели. Да, он боялся, переживал, но дошел до нее, перешел этот мост, встал на канат, исполнил свою мечту. Больше того, он сумел доказать всем, что это возможно, что все невозможное возможно. Он смог сделать нечто большее, на что никогда не решился бы ни один канатоходец в мире, он шел без страховки, его прогулка покорила всех. Даже попав в полицию, его в итоге отпустили, а в качестве наказания он должен был всего лишь устроить небольшое представление в центральном парке. Этот приговор кажется невозможным, но это так. Мы не можем утверждать, что эта проходка приблизила его к богу, но она приблизила его к людям, сделала его знаменитым.

Стоит отметить, что он долго шел к этому и продумывал свой план детально. У него было очень много моделей. Начинал он с миниатюрных моделей, натягивал красную нить между двумя бутылками, потом создал настоящий макет башен из дерева, где также натянул красную нить между ними. Он делал экспериментальные проходки, одна из которых была между башнями Нотер дама де Пари. Во время своего рассказа нить снова красная на макете (рис. 54-55). *Red* – 1) цвет крови, 2) красное лицо, смущение или злость. *Like a red rag to a bull* – большая вероятность кого-то разозлить; *roll out the red carpet/give somebody the red-carpet treatment* – особое отношение, как к важным личностям. С одной стороны, красный – это цвет опасности, цвет крови. То, что делает Филипп – невероятно опасно. С другой стороны, красный – это также цвет страсти. КАНАТ – ЭТО СТРАСТЬ для нашего героя, канат – это вся его жизнь. Он относится к своему увлечению очень серьезно. Это самое важное для него, нет ничего более весомого. Его увлечение не одобряют многие, в частности его семья. Но в итоге, совершив этот невозможный поступок, он заслуживает особого отношения к себе.

Еще один красный предмет есть в кинотексте «Союзники» — это красный телефон в секретном отделе, куда вызвали героя и сообщили ему самые неприятные известия (рис. 56). Здесь КРАСНЫЙ ТЕЛЕФОН – ЭТО СМЕРТЬ, потому что отдел занимается самыми непростыми делами, они выявляют шпионов и расправляются с ними. У мужчины на столе стоит два телефона. Один черного, стандартного цвета, для обычных дел, обычных звонков, а красный для сверх серьезных, звонков, имеющих дело с фатальными исходами, неприятными делами, которые гораздо более секретны, чем все остальные.

В нашем исследовании было рассмотрено три кинотекста: «Форрест Гамп», «Союзники», «Прогулка», проанализировано 60 образов, описаны 40 из них, и выделено 16 метафорических моделей. Как видно на схеме 1, из всех моделей было выделено 7 природных и 9 предметных.

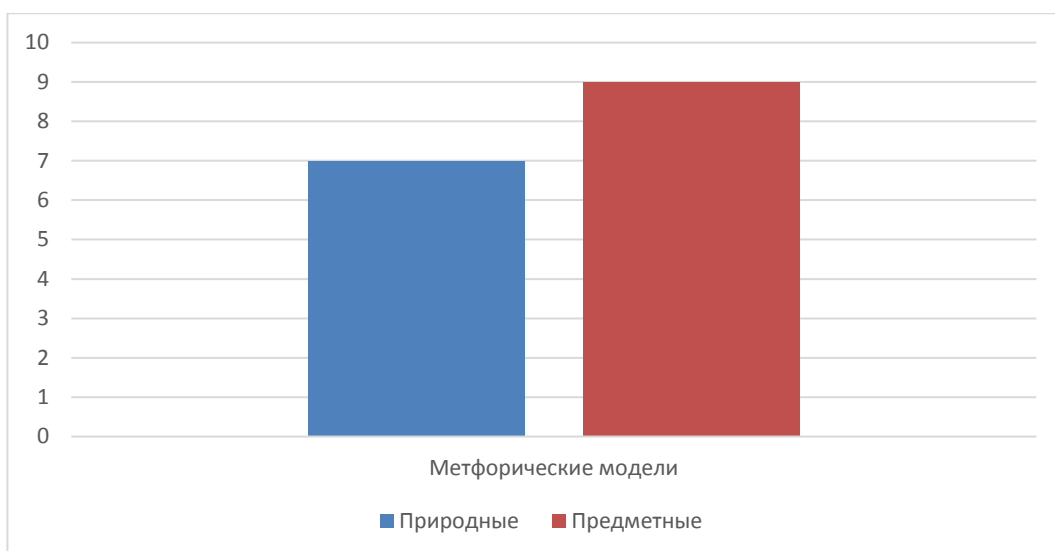


Схема 1

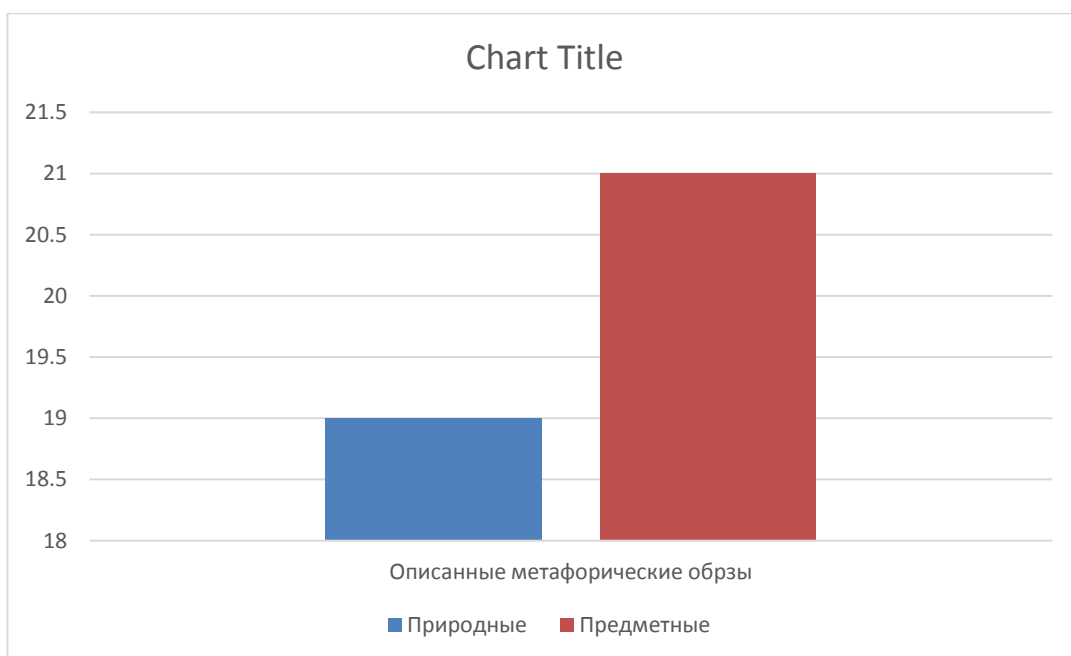


Схема 2

Как показано на схеме 2, то из 40 описанных образов 19 являются природными, а 21 предметными.

Проведя анализ образов, были сделаны следующие выводы:

- Из 60 проанализированных образов выделены 2 подгруппы образов: природные и предметные;
- Из 60 образов выделено 16 метафорических моделей;
- Предметные метафорические модели преобладают, их на 2 больше, чем природных;

- Однако, природных образов больше. Многие природные образы нашли подтверждение во всех кинотекстах;
- Наиболее распространенные природные метафорические модели – это: ЖЕНЩИНА – ЭТО ПТИЦА, встречается в трех образах, и в двух кинотекстах. ДЕРЕВО – ЭТО СЕМЬЯ, предстает в четырех образах, в двух кинотекстах. РАССВЕТ – ЭТО НАЧАЛО, появляется в 3 образах, в трех кинотекстах.
- Наиболее распространенная природная модель – это: ДОРОГА – ЭТО ЖИЗНЬ, встречается во всех трех кинотекстах в 8 образах.
- Частое повторение образов и моделей дает нам право говорить об идиостиле режиссера. Во всех исследуемых кинотекстах присутствуют похожие элементы, а также образы двух основных категорий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нами было проведено исследование основных мультимодальных метафор в кинотекстах Р. Земекиса, в ходе которого мы подробно изучили теоретические аспекты кинотекстов, методы анализа метафор, и провели практический анализ трех разных кинотекстов, используя теоретические наработки.

Благодаря поставленным задачам, нами была достигнута цель и выявлено, что кинотекст является разновидностью текстов, то он подчиняется правилам анализа художественных текстов, а также содержит в себе ряд когнитивных метафор, в том числе мультимодальные. Мультимодальные метафоры – это вид метафор, соединяющий в себе и визуальный образ, и вербальный. При проведении анализа были использованы методы когнитивно-семантического и лексико-семантического анализа, а также методы математического анализа, для подсчета полученных результатов.

В ходе исследования было изучено три кинотекста, рассмотрено больше 60 образов, 40 из которых были подробно описаны во второй главе. Также все образы были разделены на две подгруппы, а в них выявлено 16 метафорических моделей.

Анализ показал, что наиболее частыми являются предметные образы, как и предметные метафорические модели. Наиболее распространенные природные метафорические модели: ЖЕНЩИНА – ЭТО ПТИЦА, ДЕРЕВО – ЭТО СЕМЬЯ, РАССВЕТ – ЭТО НАЧАЛО. Наиболее распространенная природная модель: ДОРОГА – ЭТО ЖИЗНЬ. Многие образы находят свое подтверждение в нескольких или во всех изученных кинотекстах. Это позволяет сделать вывод о наличии определенного идиостиля автора, в случае с кинотекстом – режиссера.

Наше исследование актуально и может быть использовано на занятиях по интерпретации текста, учитывая активное развитие данного вида искусства и необходимость его понимания. Метафоры, встречающиеся в художественных текстах, совпадают с теми в кинотекстах, но в последних эти приемы визуализированных, что может оказать большую помощь для учащихся в понимании, нахождении и интерпретации всех видов текстов.

Так же в данное исследование можно применить в методике преподавания английского языка, поскольку просмотр аутентичных фильмов помогает учащимся понять культуру стран изучаемого языка, а их интерпретация способствует усвоению некоторых культурных кодов, существующие в языке.

В дальнейшем планируется расширить границы исследования, рассмотреть кинотексты других режиссеров, выявить другие подвиды и метафорические модели.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксютин Д.Э. Особенности вертикального кинотекста художественного телефильма: исторический аспект (на примере британского сериала «Доктор Кто») // Филологические науки. Вопросы теории и практики – Тамбов: Грамота, 2013. – № 9. – С. 22-30.
2. Алексеева Л.М. Метафора в дискурсе: учеб. пособие / Ивинских Н.П., Мишлантова С.Л., Полякова С.В.; под. ред. Л.М. Алексеевой. – Пермь: Перм. гос нац. ун-т, 2013. – 240с.
3. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизированных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Академия, 2003. – 128 с.
4. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизированных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1992. - №1. – С. 71 – 78.
5. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
6. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989—616 с.
8. Бисерова Н.В., Мишлантова С.Л. Мультиmodalная метафора миграционного кризиса на материале французской прессы //

- Успехи современной науки и образования. – Белгород: Успехи современной науки, 2016. - №12. – С. 152-155.
9. Бодрова А.А. Невербальные элементы конструирования контекста интерпретации в кинотексте // Вестник нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород: Изд-во Нац. Иссл. Нижегородский гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, 2009 – №. 1. – С. 208-210.
 10. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. Изд. 2-е. Тамбов: ТГУ, 2001. – 123 с.
 11. Бугаева Л.Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. – СПб.: Общество преподавателей русского языка и литературы, 2011 – № 4. – С. 67-74.
 12. Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология / Под редакцией Чудинова А. П. – Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 2007. Вып. 1 – С. 16-32
 13. Валгина Н.С. Теория текста. Учебное пособие. – М.: Логос, 2003г. – 280 с.
 14. Винникова Т.А. Особенности исследования кинотекста в различных парадигмах // Омский научный вестник. – Омск: Омский гос. тех. ун-т, 2015 – №2 – С. 58-61.
 15. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М.: Гослитиздат. — 1961. — 614 с.
 16. Воробьева Е.В. К вопросу о взаимодействии вербальных и визуальных средств в креолизованном тексте // Известия ВГПУ. – Волгоград: Волгоградский гос. соц.-пед. ун-т, 2009 – №10 – С. 54-58.
 17. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. – Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 2006. – Вып. 20. – С. 180-189.

18. Ворошилова М. Б. Креолизированный текст: кинотекст // Политическая лингвистика. – Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 2007. – Вып. (2) 22 – С. 106-110.
19. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С.11-26.
20. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
21. Головина Л.В. Влияние изображения на смысловое восприятие креолизированного текста Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. М., 1986. – 21 с.
22. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1994. – №4. – С. 17–33.
23. Домрачева К.А. Стилистические особенности построения кинотекста: выпускная квалификационная работа. – Екатеринбург, Ур. гос. пед. ун-т, 2016. – 47с.
24. Духовная Т.В. Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи // Вестник Майкопского Государственного Технологического университета. – Майкоп.: Майкопский гос. тех. ун-т, 2014. – №3. – С. 22-25.
25. Духовная Т.В. О подходах к изучению кинодискурса // Евразийский союз ученых, – М.: Международный образовательный центр, 2014. – №8. С. 19-21.
26. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82-86. [Электронный ресурс]. URL: www.gramota.net/materials/2/2011/4/20.html (дата обращения: 16.01.2017).

27. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 261 с.
28. Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002. – 220 с.
29. Корда О.А. Креолизированный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики: диссертация ... кандидата филологических наук – Екатеринбург: ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», 2013 – 227с.
30. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология когнитивная наука // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1994. – № 4. – С. 17-33.
31. Лебедева О.А. Ключевые метафорические женские образы в романе Н.С. Лескова «Некуда» // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. – М.: Мос. гос. ун-т печати им. Ивана Федорова, 2015. - №4, с 63-66.
32. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн: Ээсти раамат, 1973. – 140 с.
33. Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Ю.М. Лотман Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
34. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. – 479 с.
35. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 215 с.
36. Милевская Т.В., Брыксин А.И. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы // Таврический научный обозреватель. – Ялта: ООО

- межрегиональный институт развития территорий, 2015. – №5-2. – С. 53-55.
37. Михайлова Д.С. Особенности метафорического моделирования концепта футбол в британском и российском медиа-дискурсе: выпускная квалификационная работа. – Екатеринбург, Ур. гос. пуд. ун-т, 2016. – 84с.
38. Москвин В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. – М.: Ленанд, 2006. – 184 с.
39. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс как объект лингвистического анализа // Филология и искусствоведение. Челябинский гуманитарий. – Челябинск: ООО Центр интеллектуальных услуг «Энциклопедия», 2013г. – №3. – С. 71-74.
40. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 819 с.
41. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 5 – 39
42. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Монография. – Воронеж: изд-во «Истоки», 2007. – 250 с.
43. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. // Современный русский язык. 11-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2010. — 448 с.
44. Рудакова А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика / под. ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Истоки, 2002. – 78 с.
45. Сазонов В.В., Шошников К.Б. О соотношении вербальной и визуальной информации в прессе// Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций. М.: Изд. Московского ун-та, 1975. – С. 374-389.
46. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории

- и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (8). С. 135-137.
[Электронный ресурс]. URL:
www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html (дата обращения:
13.06.2018)
47. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка. Учебник для институтов и факультетов иностранных языков. – М.: Астрель, 2003. – 221с.
48. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст. М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 8-59.
49. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизированные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – 240 с.
50. Стернин И.А., Розенфильд М.Я. Слово и образ. Монография / Под.ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Истоки, 2008. – 243 с.
51. Тураева З.Я. Лингвистика текста и категория модальности // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1994. – №3. – С. 105 –114.
52. Тынянов Ю.Н. Об основах кино Поэтика кино 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 39-59.
53. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 572 с.
54. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1924. – с. 40,48-49.
55. Хутыз И.П., Духовная Т.В. О когнитивной природе формирования и интерпретации прагматического значения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – №1. – С. 390-392.
56. Хутыз И.П. Мультимодальность академического дискурса как условие коммуникативной успешности // Вестник адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и

- Искусствоведение. – Майкоп: Адыгейский гос. ун-т. 2016 – №1. – С. 90-95.
57. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам: ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1984. Вып. XVII. С. 109-121.
58. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного текста. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 115с.
59. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: моногр. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2003. – 248 с.
60. Шустрова Е.В. Барак Обама и современная американская карикатура: моногр. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2014. – 370 с.
61. Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики. Поэтика кино 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 13-38.
62. Эко У. От интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Новое литературное обозрение. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – № 32. – С. 5-14.
63. Языкознание - Большой Энциклопедический Словарь / Под ред. Ярцевой В.Н. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – 685с.
64. Bardin L. Le texte et l'image // Communication et langages. – Année, 1975. – №26. p. 98 – 112.
65. Cambridge dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org>.
66. Cienki, A., Multimodal Metaphor Analysis. In Metaphor Analysis: Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the

- Humanities. Eds. Cameron, L. and R. Maslen. – London: Equinox Publishing, 2010. – P. 195 – 214
67. Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com>.
68. Dictionary.com [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dictionary.com>.
69. Jaynes J. The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind. – Boston, MA: Houghton Mifflin, 1976. – 378 p.
70. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. Metaphor and Thought. – Cambridge: Ed. Andrew Ortony, 2003. – P. 202-251.
71. Langacker R. W. Foundations in cognitive grammar // Theoretical prerequisites. – Vol. I. – Stanford, Stanford University Press, 1987.
72. Longman online dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ldoceonline.com>.
73. Steen G. Finding Metaphor in Grammar and Usage. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007. – 425 p.
74. Steen G., Dorst A. et al. A Method for Linguistic Metaphor Identification. – Amsterdam: John Benjamins, 2010. – 238 p.
75. The free dictionary by Farlex [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thefreedictionary.com>.
76. Thesaurus.com [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thesaurus.com>.

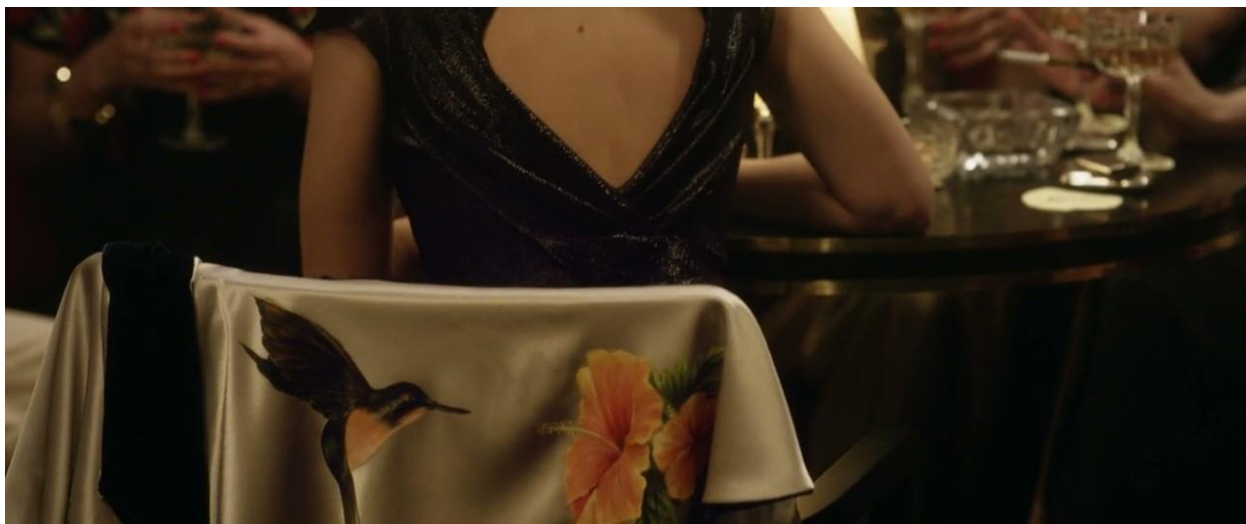


Рис.1



Рис.2



Рис 3.



Рис. 4



Рис.5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19

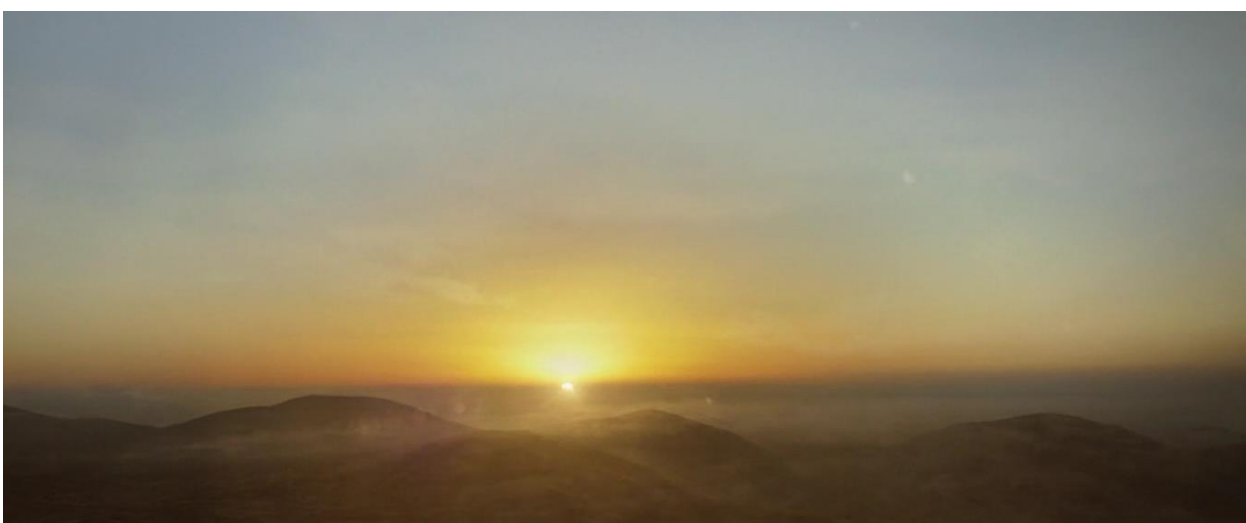


Рис.20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24



I ran clear across Alabama.

Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27



And it was the happiest time in my life.

Рис. 28



Рис. 29



Рис. 30



Рис. 31

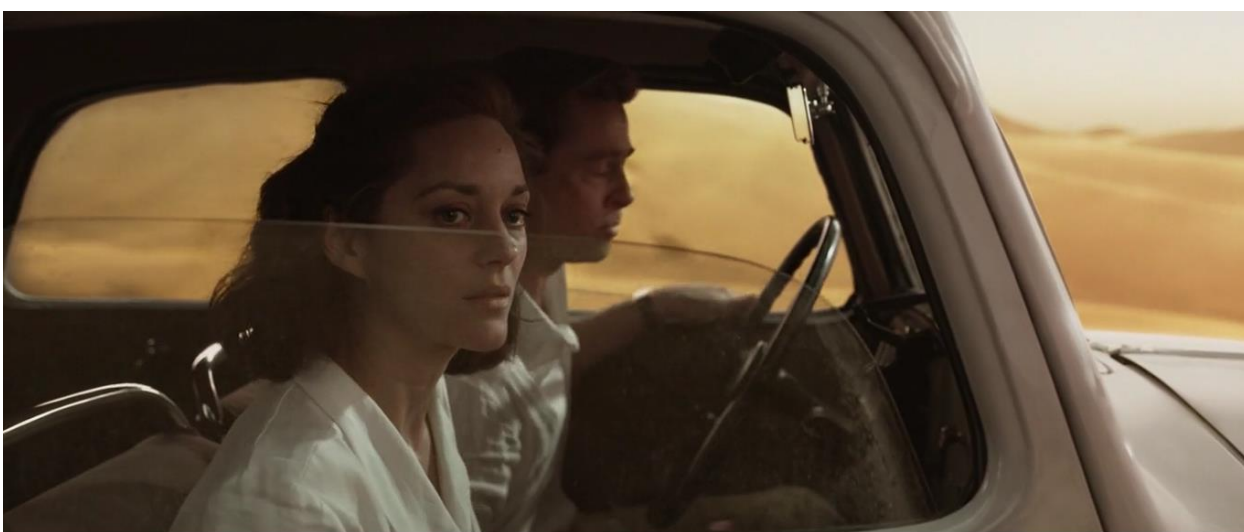


Рис. 32



Рис. 33



Рис. 34



Рис. 35



Рис. 36



Рис. 37



Рис. 38



Рис. 39



Рис. 40



Рис. 41



Рис. 42



Рис. 43



Рис. 44

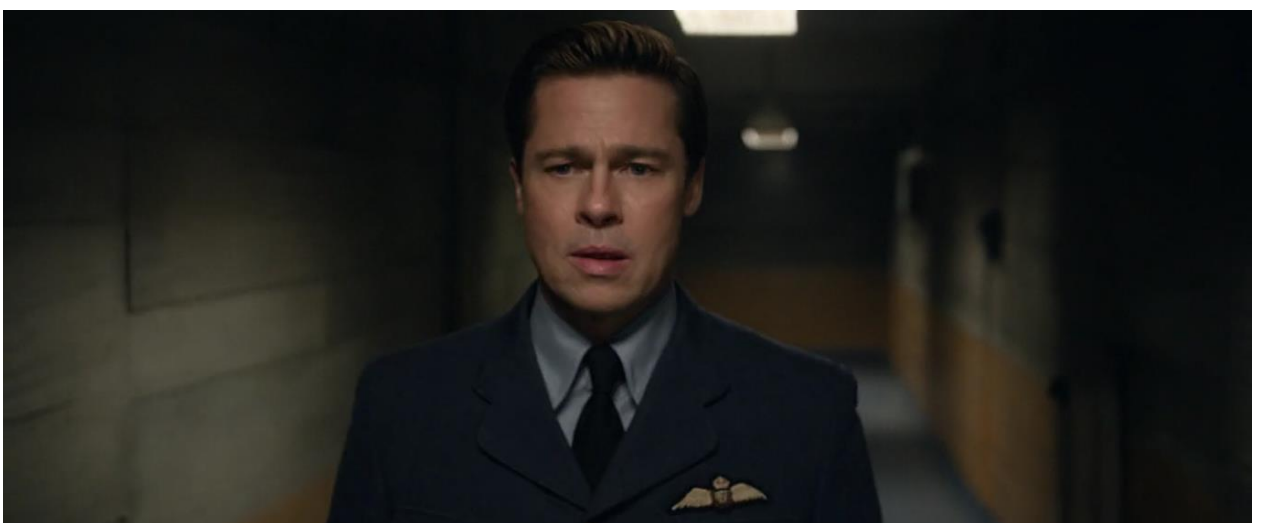


Рис. 45



Рис. 46



Рис. 47



Рис. 48



Рис. 49

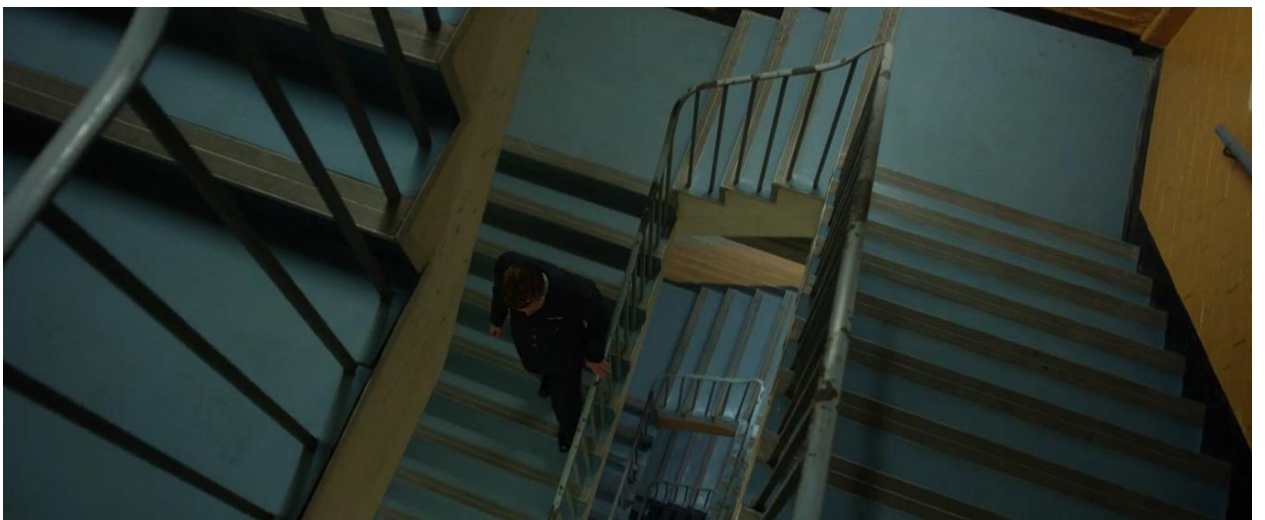


Рис. 50



Рис. 51



Рис. 52



Рис. 53



Рис. 54



Рис. 55



Рис. 56